

نفا

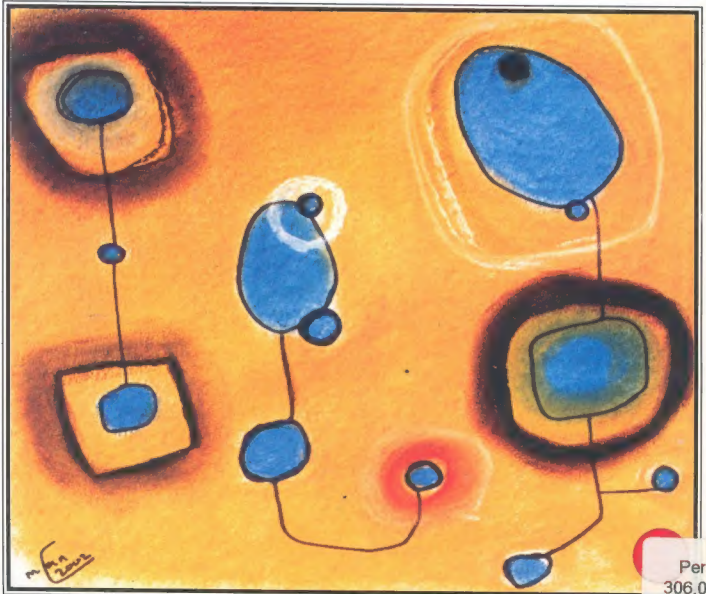
NI ZWA

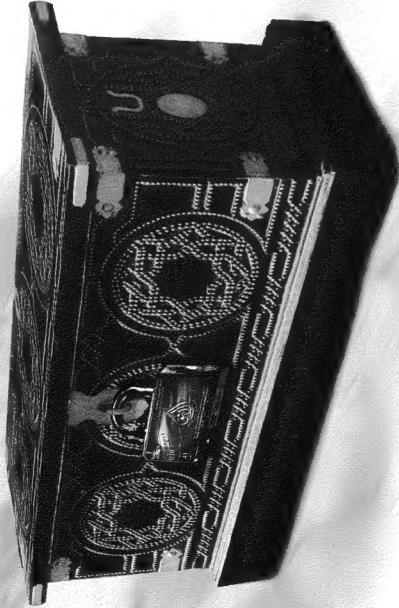
مجلة فصلية ثقافية

رسم التعام في صفور عمان ■ محور عبدالرحمن ميثاق ■ فيصل
دراج ■ عبدالرزاق عيد ■ محمد شاهين ■ ناصر الفيلاحي ■ الاستشراق
في اليابان ■ حنين بن اسحق ■ عصر الترجمة ■ قراءة الجذوف
لدى هندو طوقان ■ الدلالة في الخطاب الروائي النسوي ■ الأسس
النظرية لتقصيدة النثر ■ البنائية وضمن الزيتون ■ قراءة
الصورة الفوتوغرافية ■ سيناريو الساعات.

واقراء ■ موريس بلانشو ■ سمدي يوسف ■ كالمط ■ عبدالواحد ثؤثة
■ أمل دقتل ■ رجاء بن سلامة ■ بهاء الطود ■ محمد علي شمس
الدين ■ فالية آل سعيد ■ عبدالله الكندي ■ يادية الوهبي
■ حسين العبدي ■ عبدالستار ناصر ■ محمود الريماوي ■ عبدالملك
مرتاض ■ أحمد الصياد ■ علام اللامي ■ نجاة علي ■ علي الخمري... ->

العدد الثامن والثلاثون - ابريل ٢٠٠٤م - صفر ١٤٢٥هـ





تحكم في ميرانيتك

عمانتل
Omantel
معاً في أي زمان ومكان
Anytime. Anywhere. Together.

الأفق بطاقة الإنترنت المدفوعة مسبقاً

الآن يمكنك الإبحار عبر جميع مواقع الإنترنت على الإنترنت دون الإزعاج من حجم الفاتورة أو الفئق من التكلفة الزائدة. فهو خلال الإبحار من فئتين من البطاقات المدفوعة مسبقاً تستطيع الإبحار في مواقع الإنترنت في أي وقت وأي مكان، تحصل على بطاقة وأطلب الرقم ١٦٦١ وسيل منك اليوم.

المزايا -

- لا تحتاج إلى بطاقة دفع أو قسيمة.
- مطلقات لاظهار: ٥٠٠ ريال (٦٠ ساعة)
- أو ١٠٠ ريال (١٠ ساعة)
- لا تحتاج إلى إجراءات تسجيل أو دفع فواتير.
- يمكن تتبع ومعرفة التكلفة المبدئية.
- لا يمكن استخدامها إلا من قبل الشخص المصرح له.
- سهولة الاستخدام ومتوفرة في الفئات التجارية.



لترتيب من المعلومات يرجى زيارةنا على الموقع www.omtel.om أو إتصل بالرقم ١٦٦١



رئيس مجلس الإدارة

سعيد بن خلفان الحارثي

تصدر عن :

مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان

رئيس التحرير

سيف الرحبي

مدير التحرير

طالب المعمرى

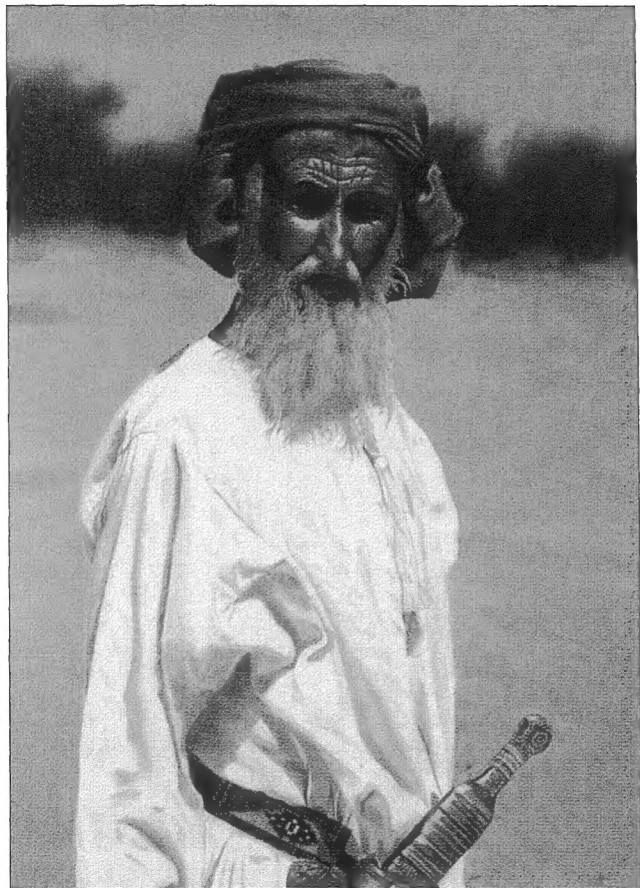
العدد الثامن والثلاثون

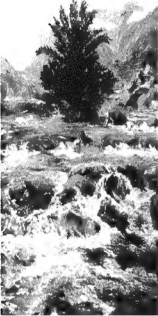
ابريل ٢٠٠٤م - صفر ١٤٢٥هـ

المحرر

يحيى الناعبي

عنوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي: ١١٧، الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)
الأسعار : سلطنة عُمان ريال واحد - الامارات ١٠ دراهم - قطر ١٥ ريالاً - البحرين ١٥ دينار - الكويت ١٥ دينار - السعودية ١٥ ريالاً
الأردن ١٥ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٢٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٢٥ جنيهات - تونس ديناران - الجزائر ١٢٥ ديناراً
ليبيا ١٥ دينار - المغرب ٢٠ درهما - اليمن ٩٠ ريالاً - المملكة المتحدة جنيهان - امريكا ٢ دولارات - فرنسا ٢٠ فرنكا - ايطاليا ٤٠٦٥ ليرة.
الاشتراكات السنوية : للأفراد : ٥ ريالاً عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالاً عُمانية (ترجع قسيمة الاشتراك ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي: مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان ص.ب : ٢٠٠٢
الرمز البريدي ١١٧ روي - سلطنة عُمان).





- ٤ الاستطلاع :
- رسم النعام على سفوح عُمان علي التجاني الماحي : ترجمة: درديري ساني .

- ١٧ السلام الأبدي لكائنات : تقديم وترجمة: رشيد بوطيبي .

- ٢١ المجرور :
- عبدالرحمن منيف: ومسألة التاريخ: فيصل دراج - موضوعات نظرية لحوار تأويلي مقارن بين «أرض السواد» و«مدن الملح» : عبدالرزاق عبيد - معاش يلقه الكفن صورة الموت في مدن الملح: محمد شاهين - شهادة .. رحلة قارئ في عالم عبدالرحمن منيف: ناصر الغيلاني.

- ٥٧ الدراسات :
- الاستشراف في اليابان: بسام الطيارة - حنين بن اسحق وعصر الترجمة العربية نسيم مجلي - قراءة المصنّف قصائد لم تنشرها فدوى طوقان: المتوكل طه - الدلالة في الخطاب الروائي النسوي: رفيع الطالعي - الاعلام الدولي بين النظام العالمي الجديد والاستعمار: عبدالله الكندي - المتخيل الشعري عند أمل نفل: عبدالسلام المساوي - الأسس النظرية لقصيدة النثر في الأدب العربي: حسن مخافي - كتاب «البنديقية وغصن الزيتون» يكشف الطبقات الايديولوجية والعملية لاستيلاء الصهاينة على فلسطين، ديفيد هيرست: قراءة وترجمة: غالية بنت فخر آل سعيد - مقال تقديمي عن موريس بلانشر: محمد المزديوي.

- ١٦٣ التشكيل :
- قراءة الصورة الفوتوغرافية: تحليل سمبوليقي: عبدالمنعم الصني.

- ١٧١ السينما :
- سيناريو الساعات لـ: دايغيد هير عن قصة للكاتب: مايكل كونيجهام. ترجمة: مها لطفي «تمة العدد السابق».

- ١٨٧ المقاصد :
- حوار مع عبدالواحد لؤلؤة: محمد عبيدالله - حوار مع بهاء الدين الطود: عبدالرحيم العلام .

- ٢٠٥ الشعراء :
- حق الرفقة العجيب: سعدي يوسف - الفراشة: محمد علي شمس الدين - قصائد الشاعر الشيلي لويس مهزون: ترجمة: المهدي أخريف - قصائد: علي المغمري - امسكنا الوعل من قرونه: زهران القاسمي - آل هولا: ادريس علوش - قصيدة لكتالوغ محلات سيرس: خالد مطاوع - قصائد: أيمن الأمين - أوقات: مياسة دح - قصائد: نبيلة الزبير - أوبرا: فائزة الغرة - في صمحة العناكب: نجاة علي - غرق: بدرية الوهمي - مشقرات لبوشكين: ترجمة: سعيد الدبهي - قصيدتان: يحيى الناعبي - هكذا: هكذا: طالب المعمرى.

- ٢٤١ النصوص :
- في زمان آخر: حسين العبري - قصتان: محمود الريماوي - منازل الرمل: أحمد محمد الرحيبي - الدعاء: عبدالعزيز الفارسي - من الذي كتب الرواية: عبدالستار ناصر - قصتان: مقلع العدوان - جدار أبيض: يحيى المنذري - عندما يضع المفتاح !: سليمان المعمرى.

- ٢٥٩ المقابسات :
- كتاب «المشق والكتابة» لرجاء بن سلامة: فرج بوالعشة - الرحلة الاخيرة لـ: آخر القرامطة» لأحمد الصياح: علي محمد زيد - ظلال العراق الجنوبي في شعر علاء اللامي: خيرالله سعيد- هاجس التأصيل: الدكتور عبدالملك مرتاجش: قادة عناق - الكلاسيكية العربية في ذمة من؟! : غادا فؤاد السمان - الممد في أقصى حنيبي: قراءة: بلدان فلمن- تجارب حسين عبيد التشكيلية: عادل كامل- الدائرة : عرض تشكيلي شعري قصصي: ناصر المنجي- لحظة الكتابة: بي. الناعبي.

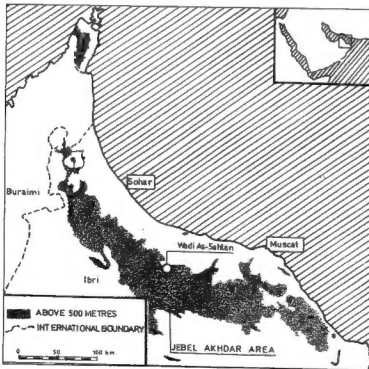
رسم النعام على صخور عمان

ترجمة : درديري ساتي *

علي التجاني الماحي **

لقد أفلحت جهود تسجيل فن الرسم الصخري، حتى الآن، في الإفادة عن وجود رسم واحد يمثل مشهداً لنعام من فصيلة *Struthio Cameuls* في وادي السحتن بمنطقة الجبل الأخضر. ويرمي هذا البحث إلى تفحص ذلك الرسم وتأمل المشهد الذي يبرز واحداً من أنواع طيور منطقة عمان، وكذلك تسجيلات هذا الطائر في فن الرسم على الصخر بالجزيرة العربية وشمال إفريقيا. ولقد اتسمت محاولات تفسير فن النحت على الصخر، على الدوام، بالعسر المضجر، كما ظلت دوماً موضع جدل ونزاع. وعليه، فإن البحث ينظر إلى مشاهد الرسم الصخري كسلسلة من اللقطات. فمن الجائز أن يكون الرسم الصخري، الذي يمثل أشكالاً بعينها، هو الأكثر

أهمية ضمن نشاط بعينه كان يدور بخلد الفنان عندما قام بتصوير المشهد. ويعتقد، كذلك، أن الفنانين كانوا يختارون تصوير لحظة معينة هي، في حقيقة الأمر، لقطة واحدة ضمن سلسلة من اللقطات التي تكوّن الموضوع الأكثر شغلاً لاهتمام الفنان لحظة العمل ضمن نشاط أكبر يتخذ مدى زمنياً أوسع، ويخلص البحث، مستعيناً بفنون وأساليب صيد النعام التقليدية، وقدرات النعام على التهرب من أعدائه، إلى تأويل قياسي يحتج فيه بأن ما يصوره ذلك المشهد هو إحدى عمليات صيد النعام.



خارطة ١ : وادي السحتن - الرستاق

** باحث واكاديمي من السودان يعمل بجامعة السلطان قابوس

* مترجم سوداني يعمل بجامعة السلطان قابوس

مقدمة :

لقد ظل سكّون فنّ الرسم على الصخر يجسد - على الدوام - معاناة الإنسان وجلده، تجسّداً رائع الدلالة بليغها. فقد كان النحت على الصخر أسلوب تعبير فكري مباشر مفعم بالمهارة الفنية والجماليات. وقد ظل هذا الشكل الفني العتيق يبعث، وبلا انقطاع، بإيحاءات الماضي وصوره اللاشعورية المخترنة إلى الولع المثقف لدى الأثريين، وعلماء الإنسان، والفنانين والمؤرخين وإلى تدقيقهم، إن مجرد خطوط رسم هذا الفن القديم قد أبانت، إبانة مقنعة، ملامح معينة من غابر الظروف البيئية الحيوية، والأحوال الاقتصادية الاجتماعية، والقدرات التقنية، والمعتقدات الروحية للتنظيمات البشرية الأولى. كما أن فنّ النحت على الصخر قد أثار، بنفس القدر، المزيد من الشكوك والتساؤلات المحبطة والتناقضات التي بقيت دون إجابات. إن هذه الحالة من الشك والالتباس تعود إلى المعرفة المحدودة، السائدة الآن، بالقيم الروحية لأولئك الذين صوروا مهاراتهم، وأفكارهم، ومفاهيمهم، وتعود بنفس القدر إلى المعرفة المحدودة بدوافعهم ونزعاتهم. فلتلك الأسباب اتسمت، بالمشقة المفرطة، محاولات تحديد الدوافع الكامنة وراء مشاهد الرسم على الصخر ومحاولات إدراك معانيها. إن عمان تحظى بثروة مقدرة من فنون الرسم على الصخر.

تتوزع على منطقة الجبال الشمالية من البلاد وعلى الجبال الجنوبية بمنطقة ظفار. وتنبئ الاستكشافات الأولية عن وجود العديد من الأشياء التي تمثل أشكالاً بشرية وحيوانية، وقوارب، ورموزاً ثقافية. وبالرغم من إبراز هذا الفن طيفاً واسعاً من العناصر الحيوانية في عمان، إلا أن أجناس الطير تندر فيه ندرة استثنائية. وحتى الآن، لا يتيح مجمل مجموعات الفن الصخري سوى مشهد واحد يظهر فيه النعام من فصيلة *Struthio camelus* ظهوراً واضحاً. (Jackli 1980 : Fig.31)

ويرمي هذا البحث إلى تفحص ذلك الرسم وتأمل المشهد الذي يبرز واحداً من أنواع طيور منطقة عمان. فقد ظلت تفاسير فنّ الرسم على الصخر تنقسم دوماً بالعسر المضجر. كما ظلت موضع جدل ونزاع كذلك. ورغم ذلك، يسمى البحث إلى الوصول إلى تفسير لهذا المشهد الصخري. فبالاستعانة بفنون وأساليب صيد النعام التقليدية، يخلص البحث إلى تأويل قياسي يحتج فيه بأن ذلك المشهد يصور إحدى عمليات صيد النعام. فقد تم الاعتراف بالقياس الانثوغرافي كبداً ناجع من مبادئ علم الآثار وكحجر من أحجار زاوية مدخل إعادة البناء الأثري. (156) (cf. Barfield 1997: 156)، وحقاً، يبدو أن فهم عدد لا يحصى من الرسومات الصخرية فهماً جلياً، ودون اللجوء إلى المدخل البنائتي القياسي، أمراً عسيراً. وعلى كل، سوف يكون من الأجدى في هذا السياق النظر في المصاعب التي تتورع عموماً أية دراسة تتعلق بالعناصر الحيوانية في فنّ النحت الصخري.

المصاعب المحيطة بالعناصر الحيوانية في فنّ النحت الصخري

إن هنالك بعض المصاعب التي تكتنف مصدر المعلومات النفيس هذا. فبعضها يعود في جوهره إلى فنّ النحت الصخري كمصدر معلومات ؛ وبعضها الآخر يعود إلى كونه ذا طبيعة إقليمية أو إلى كونه ذا منشأ جغرافي. بيد أن معضلة تأريخ المشاهد ونسبتها إلى فترة تاريخية قطعية تعد واحدة من

الصيد كان قد ساد على مر الأزمان، في الكثير من المجتمعات، لا كغفل معيشي فحسب، بل كتسليّة تدل على المنزلة الاجتماعية، وكلهو يرمي إلى الترويح عن النفس. ويمكن القول، في النهاية، إن فن الرسم على الصخور يطرح أسئلة معينة تزيد هذه المحاولة، على صعوبتها، صعوبة.

فهل كان قدماء الفنانين يصورون مشاهد وأحداثاً حقيقية في محيط بيئتهم أم كان ذلك فعل أخيلتهم وذاكراتهم؟ ولن تسعفنا مناهج وآليات تحققنا المعاصرة، عن فن الرسم على الصخر، في الإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها. إن فن الرسم على الصخر يظل - ولا ريب - مصدراً عملياً من مصادر معلوماتنا التي تسهم إسهاماً فعلياً في بلورة فهمنا لماضي الإنسان؛ إذ تطورت دراسته تطوراً هائلاً خلال العقود الأخيرة فانتقلت به من الاهتمام بالجماليات والدلالات السحرية والدينية إلى تصنيفه من حيث الزمان والمكان ومن حيث الصلات بين الأشكال الفنية الشبيهة. إن فن الرسم على الصخر ما عاد، حقيقة، ينظر إليه كتراكم ونيد للوحات معزولة عن بعضها البعض، استحدثت كل واحدة منها تلبية لحاجة وقتية (Leroi-Gourhan: 1969/37).

المشهد الصخري بوادي السحتن

يقع وادي السحتن، مسرح هذا المشهد الصخري، ضمن السلسلة المكونة للجبل الأخضر بعمان (خريطة رقم ١). ويكثر بالسلسلة صخر الحجر الجيري (الحجر الجيري الطباشيري العائد إلى العصر الطباشيري من ١٤٠ إلى ١٠٠ مليون سنة) وقد جُرفت عمليات التعرية القمة واستحدثت بها جويات كوادري مستل ووادي السحتن. وتخترق تلك المناطق أودية جبارة، شاقة وسط الحجر الجيري خنادق ضيقة وعميقة في غاية الروعة (تنمية نبط عمان ١٩٩٠). وقد هيا هذا التفاعل ظروفاً مواتية لقيام المستوطنات البشرية؛ كما استحدثت جذراً لمساكن من الحجر الجيري. وقد أثبت الحجر الجيري ملائمته لتنفيذ أعمال الرسم الصخري

أبرز المعضلات المحيطة بفن النحت الصخري. وما يزال فن النحت الصخري العماني بانتظار دراسات مفصلة ومرتبطة تهدف إلى توثيقه والمحافظة عليه.. كما وتظل دراسة هذا الشكل الفني وإعداد خرائط توزيعه الجغرافي ضرورة ملحة. إن أعمال (١٩٧٩) Preston، و(١٩٧٥) Clarke، (١٩٨٠) Jackdi تقرير غير منشور - والشهري (١٩٩٤)، والمحي - تحت الطبع - (٢٠٠٠) هي الجهود الوحيدة التي تتناول فن النحت الصخري في عمان. ولا بد من الإقرار أيضاً بأن هناك الكثير من المشاهد الصخرية غير الموثقة بالبلاد. فإلى الافتقار إلى تلك الأساسيات، تعود معرفتنا المحدودة، ليس بمصدر البيانات الحيوي هذا فحسب، بل بذلك التعبير الفكري العتيق المغمم بالمهارة الفنية والجماليات.

كما أن هناك بعض الصعوبات التي تعترض دراسة العناصر الحيوانية في فن الرسم الصخري العماني. ومن بين تلك المصاعب، هناك ندرة الشواهد من عظام الحيوانات التي يصورها فن الرسم الصخري العماني. وتحول المعرفة المحدودة بعض الشيء بعمان ما قبل التاريخ، دون الربط بين المشاهد الصخرية للحيوانات والبقايا الحيوانية في البيئة الأثرية. فنحن، على سبيل المثال، لا نحيط إحاطة تامة بتقاليد العصر الحجري الحديث - كمرحلة حاسمة في التطور التقني والاجتماعي - الاقتصادي، وفي نشوء العلاقة بين الإنسان والحيوان. ولم يتم فوق ذلك جميعاً، استيعاب تاريخ الحياة البرية، وتاريخ الحيوانات المستأنسة في عمان، استيعاباً تاماً. فهناك الاعتقاد الراسخ بأن تاريخ الحياة البرية، وتاريخ الحيوانات المستأنسة يعرزان فهمنا للبيئة الثقافية للمجتمعات الإنسانية، ولخصائص البيئة وصفحة الأرض، تعزيزاً عظيماً. (١٩٩٤ EIMahi) إلى ذلك، ففي غياب منهج راسخ للتأريخ لفن الرسم على الصخور، لا تمكن نسبة مشاهد الصيد، نسبة مطمئنة، إلى فترة تاريخية معينة من تاريخ بلد ما. إن ذلك يعود إلى سبب بسيط، ألا وهو أن

عمل ما، يقع ضمن نشاط أكبر ويتخذ مدى زمنياً أوسع. فلهذا السبب، يصبح حينئذ من الضرورة بمكان، التشديد على القيمة الجوهرية لرسم المشاهد الصخرية (لحظة النشاط الذي صوره الفنان)، - القيمة التي تستدعي ما هو أبعد من خطوط الرسم والخصائص الفنية (المحيي: المرجع السابق). وعليه، سيكون من الأجدى النظر إلى أقدم شواهد وجود النعام، بيتتها، وموطنها، وسلوكها من أجل إضفاء ما يكفي من المعرفة على هذه المحاولة.

النعام من فصيلة Struthio Camelus

لقد ظل النعام، على مر الأزمان، مثار اهتمام الإنسان وإعجابه. فقد وصفه المسرحي الكوميدي الإغريقي

عليه خاصة بأسلوب «الغيب» الشائع في شمال عُمان. لقد وردت الشهادة بوجود النعام في فن الرسم على الصخر بعمان من وادي السحتن (ش. ١) بالجبل الأخضر (ج. ١)، (Jackli 1980, Clarke 1975: 114) تقرير غير منشور). ويصور هذا المشهد ثلاثة من الطيور برفقة ثلاثة أشكال أخرى لشخصين، على ظهري بعير وفرس، ولراجل واحد. وتتخذ تلك الأشكال ذات الهيئة البشرية أوضاع من أداروا ظهورهم عن النعام: بمعنى أنهم لا يتجهون نفس الاتجاه. وربما ييسر ذلك الوضع إقناعنا أن المشهد ليس بمشهد مطاردة أو اصطياد. ويرغم ذلك، فإن المشهد يستحق مزيداً من التمعن من أجل فهم المقصد المحتمل من ذلك الرسم. فلذلك السبب سوف ننظر، إلى المشهد الصخري باعتباره صورة مفردة (لقطة) من نشاط أوسع وأشمل.

إن مجرد وجود الرسم الصخري يشكل موضوعاً بعينه. وقد طرحت فكرة النظر إلى مشاهد الرسم الصخري كلقطات - كمجرد مسعى يمكن أن يساعد على فهم معاني هذا الشكل الفني القديم وأفكاره (المحيي ٢٠٠٠ م). فالفكرة بسيطة، فهي تعتبر مشاهد الرسم الصخري سلسلة من اللقطات. بمعنى، أن مشهد الرسم الصخري الذي يعرض أشكالاً معينة يمكن أن يكون لقطة واحدة ضمن سلسلة من اللقطات، تشكل في الواقع الفكرة الأساس لنشاط كان يجول بخاطر الفنان عندما رسم ذلك المنظر: أي أن ذلك الفنان القديم قد ارتأى أن من الأنسب تصوير لحظة معينة من لحظات



Drafted by: Nasser Al-hinai

ش - ١: النعام في الرسومات الصخرية، وادي السحتن - الرستاق
(After Clarke 1975 and Jackli 1980)

(Preston)، وفي المملكة العربية السعودية:

Anali 1968; 1972; 1974, Khan 1993; Nayeem 1995).

ولقد احتل هذا الطائر الفاتن مكانة مميزة في الشعر العربي خلال فترات ما قبل الدعوة الإسلامية وما

أريستوفانيس (٤١٥ ق.م) أنه طائر مهيب القوام، وأنه مخلوق رهيب، فاخر الجسم، وأنه أضخم المخلوقات الطائرة. (Laufer 1926) وترد أقدم الشواهد عن وجود النعام بالشرق الأوسط في عدة مصادر.

فالعهد القديم يضم واحداً من أقدم الشواهد التي يتردد فيها ذكر النعام: سفر أيوب، (٣٠، ٢٩ و ١٣-١٨) وسفر ميخا (٨، ١)، وسفر أشعيا (١٣، ٣٤ و ١٢، ٢١) ونفس القدر، أخرجت نفس المنطقة الأختام الأسطوانية الحجرية الآشورية التي تعود إلى القرن الثامن قبل الميلاد، وتظهر في تلك الأختام صور لطائر النعام مع الإلهين آشور ومردوخ. (Laufer : 1926) ونفس القدر، تفيدنا السجلات القديمة، أن طائر النعام كان معروفاً في تلك المنطقة ولمتجمعاتها القديمة، فعلى سبيل المثال، يعرف النعام باسم «جير-جيد-دا» في اللغة السومرية، وتعني الطائر ذا الساقين الطويلتين؛ بينما يعرف في اللغة الآشورية باسم «غامغام - أمو»، وتعني طويل الساقين (المصدر نفسه). كما يوجد النعام بين أنواع الطيور الأخرى المصورة في الرسم الصخري في جنوب اليمن (Jung 1994)، وفي عمان (Gackli 1980) 1967



نقوش على الحجارة (بأنثوف في المنطقة الداخلية) تدل على عمق الحضارة

تلاها. ويعرض ديوان الشعر العربي القديم، في قوالب من استعارات بدعية، قدراً كبيراً من صفات طائر النعام. فالإشارات إليه، المتناثرة في شعر العرب، تدل على مشاهدتهم المبكرة له ومعرفتهم الأصلية بخصائصه ويسلوكة فقد أعجباؤه، وبما يتميز به من سرعة، وجمال، ومشى رشيق، أيما إعجاب. وقد كان سلوك النعام صفة أخرى وظفها الشعر العربي لإبراز حذره وحمايته صفاره وبهضه. (القيسي ١٩٨٢: ١٥٩-١٦٠) ولا تحرم الشريعة الإسلامية صيد النعام ولا تنهى عن أكل لحمه (القرآن الكريم، سورة المائدة: ١-٤). فالشريعة تنص على الطريقة التي يذبح الصيد بها وفقاً للتعاليم الإسلامية. يدل ذلك دلالة واضحة أن النعام كان معروفاً لقاطني جزيرة العرب: رغم أن ذلك لا يعني ضرورة أن اصطفاه كان يتم على نطاق واسع أو أن أكل لحمه كان أمراً شائعاً. لكن كونه كان - لطبيعته - طائراً محبوباً للغاية إلى النفوس لا يستبعد نهائياً حقيقة أن توزيعه الجغرافي، في منطقة الجزيرة العربية، كان محدوداً. ومن الجائز، بمعنى آخر، ألا يكون النعام قد استوطن كل أصقاع الجزيرة أو وأن أعداده كانت متدنية الكثافة. وربما كان ذلك مما لم يجعل من صفات النعام محبة إلى النفوس في هذه المنطقة أكثر من صفات غيره فحسب، بل مما ملأ أشعار العرب بالكثير من التشبيهات والاستعارات المشوذة إن النعام، بمصطلحات علم جغرافيا انتشار الحيوان، ضرب من الطيور التي تستوطن المنطقة الإندونيسية، التي تغطي القارة الأفريقية، جنوبي سلسلة جبال الأطلس والصحراء الكبرى شاملة الأجزاء الجنوبية من الجزيرة العربية؛ إلا أنها لا تقتصر على ذلك الإقليم دون غيره.

(Miles 1974: 64,65 & George 1962: 24,27) . فرغم أن طيور النعام قد حظيت في الماضي بانتشار جغرافي واسع على مدى القارتين، إلا أن موطنها الحالي أصبح مقتصرًا على القارة الأفريقية. فقد تواجد النعام من فصيلة S. c. Syracus في شبه الجزيرة العربية في

الماضي، إلا أنه اختفى عنها تماماً بحلول ستينيات القرن الماضي. (Lauer 1926: 13 & Siegfried 1984: 365) وقد عاش وتوالد النعام من فصيلة Syracus حتى تم القضاء عليه في ثلاثينيات القرن الماضي في عمان.

(Gallagher & Woodcock: 1994: 40) وكان ذلك النوع المتبقي آنذاك من أكبر الطيور وكان يتميز بحجمه الأصغر مقارنة بنظيره الأفريقي (Fuller 1987: 7). ويبقى، مع ذلك من غير المؤكد وجود أية روابط عرقية - مكتسبة خلال النشوء العرقي والتطور النوعي - بين طيور النعام وأنواع الطيور الأخرى. (Siegfried 1984: 364)

تتمتع طيور النعام بموطن طبيعي جد فريد في خصوصيته: فهي تستوطن أراضي جافة، سهلية ومنبسطة تتميز بأشجار الأفاقيا والشجيرات الملتفة والأدغال شبه الصحراوية. وقد يبلغ ذكر النعام مكتمل النمو ما بين المائة وعشرة والمائة وثلاثين (١١٠-١٣٠) كيلوجراماً وزناً، وتبلغ قامته حتى المترين وعشرين سنتيمتراً (٢ م). وتكون الأنثى أصغر نسبياً. (Siegfried 1984: 364) وفي اللثانية من عمره، يتخذ ذكر النعام ريش البلوغ الأسود والأبيض. ويتفاوت حجم التوالد بحسب الظروف المحيطة بالموطن حيث أن النعام لا يكرر طَرَق المنطقة القاحلة نفسها (Siegfried 1984: 364). وبما يعرف عن طيور النعام أيضاً أنها طيور رحالة، تنتقل طلباً للماء والكلأ في أسراب تتراوح بين عشرين وثلاثين طائراً، وتتجنب الغابات كثيفة الأشجار والمستنقعات وتفضل السهول المكشوفة التي تمكنها من التعرف على الكواسر المفترسة والهرب منها. وهي تتميز بتنقلات الترحل غير المطردة، مثلها في ذلك مثل طيور الأنساق البيئية القاحلة الأخرى. فهذه التحركات لا يعرف لها منزل. فعليه ليس بالضرورة أن تكون هذه التنقلات هجرات - بل إنها تحركات ترحل بحثاً عن الكلأ (Brown et. al 1982: 3) إذ أن طيور النعام تتغذى على النباتات دون غيرها، وتتكيف تلك الرحلات - حقيقة - مع احتمالات توافر النباتات عبر المواسم المختلفة.

صيد النعام

يسهل استقاء الأدلة التصويرية على الممارسة القديمة لصيد النعام في أواسط الجزيرة العربية من مجموع رسومات الفن الصخري؛ إذ كثر تصوير النعام على صخورها، عبر مراحل وفترات تاريخية مختلفة؛ فقد صور جنباً إلى جنب مع الإنسان في مشاهد صيد كما صور منفرداً (ش ٢). فبعض المشاهد تصور بعض الراجلة وهم يصيدون النعام بالرمح.

و (cf. Anati 1968: plate XL-a - figs 84 - a) (Fig. 3) وصور أيضاً وهو أسير الشراك (cf. Nayeem 1995 : Fig. 62: 4) (Fig. 4). كما سجلت بعض المنحوتات الأخرى بالقرب من بئر الدحشمي - ٥٠ كم شمالي مدينة بيشة، فيحسب أناتي: (Anati 1972: fig. 12 [R - 15.05].

و (Anati 1972: 47 - 48) فإن ذلك النحت يبدو وكأنه مشهد صيد. وهو يمثل أربعة فرسان يطوقون طائر نعام. وهناك مشهد من نحت صخري آخر يمثل فارساً يحمل رمحاً وهو يطارد ثلاثة من طيور النعام. وتصحاح ذلك المشهد كتابات تعود إلى العصر الحديدي: (Khan 1993 : Plate 71: Fig. 507.

ويخلص (Anati (1974 - 250) إلى أن صور النعام تتوارد في فن النحت على الصخر في أواسط الجزيرة العربية، خصوصاً خلال الفترات الأحدث. ويشير أيضاً إلى أن تلك الطيور قلما كانت تصور خلال الفترات الأسبق.

ويوفر فن النحت الصخري الأفريقي شواهد تصويرية أخرى لصيد النعام قديماً. فقد أثبت مجموع مشاهدته الصخرية أنه يكشف الكثير مما يساعد على فهم الظروف التي سادت قديماً في المنطقة الصحراوية النيلية. إذ كانت طيور النعام تصور على نطاق واسع وبدقة تطلب الألباب في تلك المنطقة؛ إذ تصور، في بعض المشاهد، وهي أسيرة الشراك، أو تطاردها الكلاب، أو يصيدها رماة السهام في البعض الآخر:

Maillard-Huard 1993 Fig. 36 scene 9-14, Fig. 48 scene 9, 11 7 13, Fig. 49 scene 2 Fig. 50

scene 8, 13, 14 & 16, Fig. 51, scene 21, 24; Fig. 59, scene 4, Fig. 60e scene 588

& .cf. : Fig. 60f scene 1, Fig. 70 scene 6, Fig. 74 scene 2, Fig. 87 scene 2, 5, 7.

إن فن النحت الصخري الأفريقي القديم ذاك مفيد للغاية بأوضاع طرائق وفنون وأساليب صيد النعام. ولقد نسب مشهد النحت الصخري ذلك، بافتراض تسلسله الزمني، إلى توارخ تعود إلى العصر الحجري.

و تظهر طرائق صيد النعام في العديد من التقارير التي ترد من أنحاء مختلفة من العالم، وقد كان أحد أقدم التقارير ذلك الذي قدمه الجغرافي الإغريقي سترابو (٦٦٢ ق.م - ١٩٩ ق.م). فقد أشار إلى إحدى القبائل الأثيوبية من «أكلة الدجاج الذي لا يطير» الذين يصطادون طائراً بحجم الغزال؛ وذكر الكاتب القديم أيضاً أن بعضاً من أولئك الأقوام كانوا يصطادون ذلك الطائر بالأقواس والسهام، وأن البعض الآخر كان يخفي نفسه في فرو مكسو بربيش النعام حتى يتمكن من الاقتراب منه بما يكفي لقتله بالعصي. ١,2 : 32 - 1917 Strabo ويتبع الأمالي في جنوبي أفريقيا طريقة أخرى لصيد النعام: إذ يخبئ أحدهم في حفرة قريبة من كن النعام ويرفع عصا عليها فرو نعام ليدفع بذلك طائر نعام آخر. وقد روي أن قبائل أخرى كانت تستخدم النعام المستأنس لتجذب إليه النعام الوحشي الذي، ما أن يقترب من المستأنس، حتى تطلق عليه السهام المسمومة. وفي الصومال تقوم قبيلة المجدان بتسميم التين البري (الذي يشكل قسماً من وجبة النعام الغذائية فتنتثره حيث تتغذى تلك الطيور. (Leauffer 1928: 22) ولقد عرف عن الفرسان في حدود السودان الغربية وفي الصحراء الغربية أنهم يطاردون طيور النعام حتى تجهد فتقع سهلة بين أيديهم. 94 : 1974 Lewicki.

كما أفاد الشيوخ الكاتب عن طبيعة التقنيات التقليدية لصيد النعام حول نهر سيتيت - أحد روافد أعالي نهر أتبرة بالسودان. فهم يرون أن طيور النعام ذكية وسريعة بما يكفي لأن تغيب من طبيعة الأرض الوعرة والشجيرات الشائكة للتهرب من مطاردتها. وحتى وقت



صيد الغنم بالرمح

البحث:

يبرز مشهد الرسم الصخري الموجود بوادي السحتن، كما أشرنا آنفاً، ثلاثة من طيور النعام، وثلاثة أشكال بشرية: أحدهم مترجل، وآخر على ظهر حصان، وثالث راكب جملاً. وتبدو الطيور الثلاثة وهي في اتجاه يعاكس اتجاه الرجال. إن ما يبدو على السطح الخارجي لقرتبيب الأشكال الذي قام به الفنان يمتد إلى الخصائص الدالة على صيد النعام. إن فهم سبل صيد النعام التقليدية، وفهم تصرفه إزاء الأخطار التي تحيق به ربما يلقيان ببعض الضوء على مشهد الرسم الصخري هذا ويطرحان تفسيراً له، إن الدليل التالي يقود إلى أن مشهد الرسم الصخري بوادي السحتن (لوحة رقم ١) هو مشهد من مشاهد صيد النعام.

أولاً، يلاحظ أن طيور النعام تُعرض بأسطة أجنحتها في هذا المشهد (ش. ١) إذ من المعلوم عن تلك الطيور أنها تصفق بأجنحتها عندما تتقافز مبتعدة؛ حيث تلعب الأجنحة، في الواقع، دور الدفة في السفينة - خاصة حين تغيير الطائر اتجاهه عاديّاً عدواً متعرجاً أو حين يدور دورات حادة. وقد أفاد زينوون أن طائر النعام في شمالي جزيرة العرب كان يستخدم جناحيه، أثناء عدوه،

قريب، كان على الفرسان والهجان أن يطاردوا طيور النعام حتى يرهقوها ويمسكوا بها مستخدمين في ذلك تكتيكات المناورة حيث يتبادلون أخذ أدوار بعضهم البعض في مطاردة لا تنقطع. إن ما يثير الاهتمام في هذا الإطار هو صيد النعام في جزيرة العرب فقد ورد النعام كثيراً في الشعر الجاهلي والإسلامي كما سبق أن ذكرنا. فالشعر العربي يؤكد الشهرة الواسعة التي اكتسبها ذلك الطائر: لكن الشعر

العربي، مع ذلك، لا يتضمن وصفاً تفصيلياً لصيد النعام يمكن الاستدلال به على فنون وأساليب مطاردة ذلك الطائر؛ ومن الجلي رغم ذلك، أن الفرسان العرب كانوا في اصطيادهم النعام يرتبون أنفسهم في مراحل بحيث تأخذ كل مجموعة مكان الأخرى في نهاية كل مرحلة من مراحل المطاردة. (Leuler 1926 : 12) ومن المؤكد أن دخول الحصان كعنصر جديد في صيد النعام قد شكل تطوراً جديداً في أساليب وفنون مطاردة ذلك الطائر.

فقد سبقت إلى ذلك أساليب وفنون تضمنت راجلين مسلحين بالرمح أو مستخدمين أنواع مختلفة من الشراك. بيد أنه لا بد أن طريقة صيد النعام، التي كانت تشارك فيها الخيول وغيرها من حيوانات العمل اللحاق كالجمال مثلاً، قد كانت أكثر فاعلية من الطرائق التي سبقتها. فصيد النعام بالجمال والخيول عمل جماعي يتوقف على عدد الصيادين. فجانب الخيل، يستطيع الرابطة أن يساهموا مساهمة فعالة في الصيد حيث أن أساليب وفنونه الأساسية ترمي إلى إجهاد الطائر المطارِد وإنهاكه.

عليه، يمكن القول أن طيور النعام مصفقة الأجنبية كانت تعدو أو تتقاذف سواء أكان ذلك ؛ أو لم يكن، هرباً عن إحساس بالخوف.

ثانياً، إن المشهد موضع الحديث يبرز راكب جمل. وليس بمستغرب إشراك الجمال في صيد النعام. ففي أفريقيا، نجد بعضاً من المجتمعات التقليدية ذات الأنساق البيئية المشابهة من حيث الخواص البيئية (كما في السودان)، تستخدم الجمال في اصطلياد ومطاردة صيدها. وما تزال طرائق الصيد التقليدية حتى الآن - وفي الكثير من المجتمعات، تستبقى فنون وأساليب شبيهة - من حيث التنظيم والأدوار المرسومة، بتلك التي كانت سائدة في عهود ما قبل التاريخ.

ثالثاً، إن مشهد الصيد ذاك يصور الهيئة والحركة تصويراً واقعياً. وربما يقول البعض أن الفارس وراكب البعير يصوران متجهين عكس اتجاه النعامات. وهذا الوضع ربما يعطي المشاهد الانطباع بأن الراكبين لا يطاردان النعامات. بيد أنه إذا ما أنعمنا النظر في فنون وأساليب صيد النعام على ظهور الخيل، فإننا سوف ندرك على الفور أن هذا المشهد ربما يمثل جزءاً من واقعة من وقائع عملية صيد. ولإيضاح ذلك لابد لنا أن نفهم أن صيد النعام من على ظهور الخيل لا يتم في طردة أو جولة واحدة. فهذا الضرب من الصيد ليس بالبساطة التي تعني مجرد مجموعة خيول سريعة تطارد النعام لتنتهي إلى نجاح. إن الأمر يستدعي أكثر من ذلك للقبض على طائر واحد. ربما دعمت إفادة زينوفون هذه الحجة: فعندما كان في معية جيش سايروس عبر الصحراء بمحاذاة نهر الفرات، شمالي جزيرة العرب (Lucifor 1926: 21) ؛ فقد ذكر، في سياق وصفه المنطقة، كثرة الحيوانات - كالحمير، والغزلان، وطيور الجبارى والنعام - التي كان يصطادها فرسان الجيش. وأفاد أن الفرسان رغم نجاحهم في اصطلياد الحمير، إلا أنهم

أخفقوا في اصطلياد أحد طيور النعام وأنهم في آخر الأمر تخلوا عن مطاردته. إذ بزهم عدواً مفيداً من طول رجله ورافعاً جناحيه رفع السفينة الشراع. إن هذه الإفادة تدل على أن أولئك الفرسان كانوا يفتقرون إلى ما يكفي من الدراية بفنون وأساليب صيد النعام بالخيول ؛ كما تدل على أنهم كانوا يركنون إلى سرعة خيولهم، غير مدركين أن طيور النعام تستطيع أن تفوق الخيل عدواً. فقد ذكر أن طائر النعام يعدو بسرعة تصل إلى ٢٦ ستة وعشرين ميلاً بالساعة (Godman 1937: 4) عليه، فإننا نحتاج، لفهم أساليب وفنون صيد النعام بالخيول، إلى بعض معرفة الطائر نفسه كذلك.

تمتاز طيور النعام بحدة إبصارها الفائقة، وتستطيع استشفاف الخطر أثناء تغذيتها بأسرع وأيسر مما يفعل أي من الغزلان التي تعيش في نفس الموطن... (Brow 1982: 2) وكما سبق ذكره أيضاً فإن النعام يفضل السهول المنبسطة فهو في محيط طبيعي كهذا، قلماً يمكن أحداً، وراكباً كان أم راجلاً من الدنو منه بأكثر من خمسمائة ياردة، قبل أن يفر هارباً. (Godman 1937: 3) وبمعنى إيكولوجي، فإن إحساسه الطبيعي بمسافة الهرب من الخطر لا يسمح بأكثر من خمسمائة ياردة من الاقتراب (إن مسافة الهرب من الخطر، الواقعة بين الفريسة والكاشر، هي إحدى الحيل الدفاعية التي تلجأ إليها الفريسة من أجل الحفاظ على الحياة) وهي التي تمكن الطائر من بز أي كاسر من الكواسر. وزد على ذلك أن طيور النعام قد اشتهرت بقدرتها على بز الخيول طوال أية فترة زمنية أو أية مسافة (Godman 1937: 4). كما أنها تتميز بقدرتها غير المعهودة، إلى حد لا يصدق، على المناورة فائقة السرعة في ما بين الشجيرات الشوكية ؛ وإنما - فوق ذلك - إذا ما طارد كاسر من الكواسر سرياً منها، فإن اثنين أو ثلاثة من صغارها يفتقرون عن بقية السرب، بأسطين أجنحتهم، تظاهراً بالإصابة. فما أن يرى مطاردهم ذلك الصيد

مجموعة مطاردة فسحة للراحة والاستعداد لمواصلة الطرد مرة أخرى. وفي كثير من الحالات، تظل النعامات الشاردة تغير من اتجاهها وتدور حول نفسها فزعة من تواجد المطاردين من كل ناحية. وهكذا، وفي النهاية، تصاب بالإعياء وتسقط في أيدي الفرسان. ويعتقد (Leuter 1926 : 14) أن الفرسان العرب كانوا، حقيقة، يرتبون أنفسهم لصيد النعام على مراحل ليتمكنوا من الإمساك به. وينفس القدر، يفيد (Lewis 1974: 94) أن الفرسان، في أطراف السودان الغربي وفي الصحراء الكبرى يتبعون في صيدهم النعام أسلوباً مشابهاً : فيطاردونه حتى يسقط إعياءً.

فالحيل، كما ذكرنا آنفاً، لا يمكنها إدراك النعام دون استبدالها عند نقاط معينة من مراحل الطراد، بأخرى جديدة النشاط. ففي تشكيل من هذا القبيل، يمكن أن يقطع الفرسان والجمالة وحتى الراجلة قسماً من مضمار الصيد. ويقدر ما يدل ذلك على أهمية المراحل في صيد النعام، فإنه يؤكد حقيقة أخرى، ألا وهي أنه

السهل، حتى يتابعوه صارفين النظر عن بقية القطيع. وما أن يتم ذلك، حتى ينهض الصغار مبتعدين بمطاردتهم بعيداً عن بقية القطيع الذي يفر ناجياً بجلده.

إن طائراً يتمتع بقدرات كهذه ويعيش في بيئة كذلك، لا يمكن أن تتخطاه مجموعة فرسان في طردة أو مرحلة واحدة. فإذن، ما الأسلوب المتبع في صيد النعام بالحيل؟ إن طريقة صيد النعام بالحيل تكمن في حقيقة بسيطة تتلخص في أن طيور النعام تحوم، في أغلب الأحيان، حول مرعاهها المؤلف. فربما يكون المرعى المؤلف هذا مرتاداً موسمياً للرعي، أو التوالد، أو مرغى مفضلاً يتميز بجودة كلنه. فإذا ما أخذنا بالاعتبار سرعة طائر النعام وحده بصره، وقدرته التي تفوق التصور على المناورة بين الشجيرات الشوكية، فإننا نجد أن ذلك يجبر الفرسان على مطاردته على مراحل. فينظم الصيادون في مجموعات أو فرق تتكون كل منها من اثنين أو ثلاثة من الفرسان. وتتوزع المجموعات في اتجاهات شتى. فتبدأ إحدى

المجموعات

المطاردة، وفي النهاية تجد النعامات الشاردة نفسها تسير باتجاه مجموعة أخرى تنتظر، بدورها، أخذ زمام المطاردة. وتبقى كل مجموعة من المجموعات الأخرى في انتظارها لحظة وصولها. إن هذا التشكيل يتيح لكل



ش. ٤ - طائر نعام وقد سقط في أحجولة الصياد (Neyoom 1995).

أنشاء المطاردة، توقع مجيء النعام من أي اتجاه
وسيره في أي اتجاه مغاير غير متوقع أيضاً- تبرر
وضع الراكبين والراجلة في المشهد
إن ظهور طيور المعام في من النحت الصخري يشد

لا سبيل إلى صيده دون تشكيل كهذا. وعليه يصبح من
الممكن أن يعكس موضع الفارس والجمال في الرسم
الصخري بوادي السحتن (ش ١) طوراً واحداً من أطوار
صيد النعام فكون كل واحد من الفرسان يستطيع، في



مسقط فعدد البضائع التي كانت ترد مسقط من زنجبار فذكر منها ريش النعام (cf. Ward 1987: 11). وكان الطلب، على ريش النعام في بلاد الرافدين، وفارس، والهند، والشرق الأقصى، لوقت قريب، كبيراً. وعليه، فإن تلك الروايات ربما تعني أن ريش النعام كانت تجلب إلى عمان لإعادة تصديرها إلى تلك الأسواق. كما دلت تلك الإفادات على عدم وجود أسواق محلية لريش النعام في عمان. من الممكن إذن تصور أن الكثافة العددية المتدنية من جانب، والطلب المحلي لريش النعام من جانب آخر يفسران الموقف. بيد أنه ربما يكشف المزيد من البحث عن المزيد من أدلة إحيائية (بقايا عظام)، وأدلة ثقافية (رسومات صخرية الخ) أكثر رسوخاً وتقدم إجابات أكثر إقناعاً لهذه المسألة.

ختاماً، لقد ألفت هذه الورقة بالضوء على مشهد من مشاهد فن النحت الصخري الذي يظهر طائر النعام في وادي السحتن بالجبل الأخضر من سلطنة عمان. لقد أخذت الورقة وصف الخطوط التصويرية لفن النحت الصخري بهدف إيجاد تفسير معقول لذلك المشهد. ولهذا ينظر إلى مشاهد هذا الفن كأنها سلسلة من اللقطات. ويفترض هذا المدخل، ضرورة، أن فن النحت على الصخر يمكن أن يكون لحظة واحدة من سلسلة من اللقطات تمثل في حقيقة الأمر المغزى المقدم لنشاط معين كان يجول بذهن الفنان عندما صور المنظر. ففكر اختيار الفنان القديم أن يصور لحظة نشاط معينها ضمن من نشاط أوسع يتخذ

مدى زمنيًا أوسع. (cf. ElMahi 2000)

وحقيقة الأمر أن تلك الأجزاء المختارة من النشاط الذي يتخذ مدى زمنيًا واسعاً يمكن أن تحكي قصة تتولد صورتها فوراً في ذهن نتيجة لخبرتنا العامة ومعرفتنا المشتركة بطبيعة ذلك النشاط سواء أكان ذلك سياق خيول على مضمار أم كان صيد نعام.

الأذهان إلى نقطة مهمة. فمن الملاحظ أنها تظهر مرة واحدة فيه. (Preston 1976 & Jackel 1980Oct.) فيالمقارنة مع العناصر الأخرى من حيوانات المنطقة كعنز الجبل البري النوبي (Capra ibex)، نجد النعام كان محدود الظهور وغير واضح المعالم. ومع ذلك فإنه يبقى من غير الواضح سبب محدودية ظهور النعام في فن النحت الصخري العماني وعدم وضوح ملامحه. فسجلات علم آثار الحيوان لا تحوي شواهد عظمية ذات بال عن هذا الطائر. وبالرغم من الإشارة إلى العثور، عرضاً في بعض الأحيان، على بعض قصافات من وقطع قشر بيض النعام في سياق النصوص الأثرية، إلا أنه قلما أشير إلى العثور على عظام هذا الطائر في سياق أي من النصوص. (EI Mahi 1996 : 63) إن ندرة الشواهد العظمية للطيور في المواقع الأثرية أمر يمكن تبريره. فالطيور تتميز بالعظام المجوفة وبالهيكل العظمي ضئيل الوزن. وعليه، فإن موادها العظمية، لكونها خفيفة ومجوفة، قلما تصمد أمام عمليات التحطيم الكثيرة التي تصاحب نشاط التنقيب الأثري. (Olson 1988: 109) وعليه، يظل فن النحت الصخري هو المصدر الأوحـد الذي يمكن أن يمدنا بدليل غير مباشر عن طائر النعام - رغم كون هذا الطائر من الأنواع الأصلية في الجزيرة العربية.

ويمكن أن يعود الظهور المحدود لطائر النعام في فن النحت الصخري العماني إلى احتمال آخر: ألا وهو، تحديداً، الكثافة العددية المتدنية لأعداده وبالتالي التعاطي (الصيد) المحدود بين الإنسان وهذه الطيور. وربما تلقي تقارير الرحالة الأوائل الذين زاروا عمان بعض الضوء على مسألة التعاطي بين الإنسان والنعام.

فقد زار Abraham Person مسقط في عام ١٧٧٥م وذكر أن ريش النعام كانت من بين البضائع التي كانت تجلبها القوافل برّاً. (cf. Ward 1987 : 11) وكذلك كتب Games Silk Buckingham في عام ١٨١٦م عن زيارته إلى



عمانوئيل كانط: نحو السلام الأبدي

ليست الحرب سوى الوسيلة الخزينة في الوضع الطبيعي

تقديم وترجمة: رشيد بوطليب*

تقديم:

جاء كتاب عمانوئيل كانط «نحو السلام الأبدي»، الذي صدر سنة ١٧٧٥ بمدينة كونينغسبرغ، صدى للأفكار والمخاوف التي أعقبت سنوات طويلة من الحرب العدمية بين بروسيا والرجعيات الأوروبية من جهة، والجمهورية الفرنسية الوليدة من جهة أخرى. كان الناس يحلمون بالسلام، وكانت أوروبا قد أنهكتها رهي الحرب. جاء الكتاب صدى لهذه الحرب، ولكن أيضا احتفاء بانتصار الثورة للفرنسية على الرجعيات الملكية. مرة واحدة، يحكي جيران كانط، رأوا الفيلسوف يعدو في الشارع. كان ذلك في اليوم الذي توصلت فيه مدينة كونينغسبرغ من باريس بإعلان القوانين التي سنتها الثورة الفرنسية. ووجد كانط في انتصار الجمهورية، انتصارا لأفكاره، وخطة نوعية في التاريخ البشري. جاء كتابه تعبيرا عن قيم الثورة الجديدة، المتمثلة في الحرية

* كاتب ومترجم من المغرب يقيم في ألمانيا

والمساواة والآخر، ونقضا للأحكام القومية المسبقة. لم يكن كانط مواطنا بروسيا، بل مواطنا عالميا يحلم ببشرية يسودها السلام ويحكمها العقل، كما أشار إلى ذلك مانفرد كون في كتابه: «سيرة كانط» (١). إن كانط يهدف إلى تجاوز القانون الكلاسي الذي يحكم العلاقات بين الدول، إلى تأسيس قانون عالمي، وهو في محاولته تلك، يؤسس لنوع من الدين المدني، أو نوع من المثالية السياسية التي تعتبر استمرارا وتطبيقا لمثاليته الأخلاقية والترنسدنتالية.

١. تتجاوز الفلسفة السياسية لكانط المفهوم المتداول عن السلام، الذي يفهم السلام كعقد بين دولتين أو أكثر. فالسلام في نظره مشروع بعيد الأمد، أو مثال يجب تحقيقه. هذا التحقيق الذي لا يمر إلا عبر تغيير الإنسان. إنه يمنح للسلام أساسا قانونيا، هادفا إلى أن يجعل من الحرب أمرا مستحيلا. ولذلك فهو يفرق بين السلام كعقد تاريخي، مرتبط بلحظة تاريخية معينة، والذي يضع حدا لحرب قائمة، دون أن يطرد شبح الحرب مرة وإلى الأبد نوعا من استراحة المقاتل، وبين السلام الأبدي.

٢. إذا كان هوبس ينظر إلى الطبيعة كحرب مستمرة، وإلى الحرب كمفهوم طبيعي، وإلى الإنسان في مملكة الطبيعة كذئب لأخيه الإنسان، معتقدا بأن بناء الدولة هو السبيل القمين بتجاوز الطبيعة، وبالتالي الحرب. وإذا كان روسو، بعكس ذلك، يصف الإنسان الطبيعي بالبراءة، وينظر إلى الحرب كمفهوم اجتماعي وليس طبيعيا، ففي الطبيعة قد

انتقد كل من انطونيو غرامشي في دفاتر السجن وفوكو في اركيولوجيا المعرفة، ميكانيكية وقدرية فلسفة التاريخ الكانطية، ونظرتها الساذجة الى التقدم، وهي نظرة تجدها عند كل فلاسفة الأنوار. والأساسي في هذا السياق هو كشف الحجاب عن بعض الأوهام التي تلتصق بمفهوم السلام الكانطية، ومنها أن انتشار التجارة سيضع حدا للحروب. إن التاريخ البشري يؤكد عكس ذلك. أو أن انتشار الديمقراطية يعني انتشارا للسلام، وأن الحرب تظل لسان حال الأنظمة الأرستقراطية والملكيات الوراثية، فهامي الأنظمة الديمقراطية تخوض الجوم حروباً، غالباً لأغراض تتناقض والديمقراطية نفسها، كما أن تأسيس قانون عالمي، ومؤسسة عالمية لحماية السلام في العالم (الأمم المتحدة مثلاً)، لم يضع حدا للحرب، بل كثيراً ما تم شن الحروب باسم القانون. إضافة إلى أن السلام نفسه لا بد أن توضع له حدود مثل الحرب. فالافتكاك بالفرجة على مذاهب ترتكب بحق الشعوب، لهو أسوأ من الحرب. الأخلاق إذن غير مرتبطة بالسلام وحده، بل قد تكون الحرب أحياناً أكثر أخلاقية من السلام السلمي الذي يكتفي بالتفرج على مسرح الشر.

كان كانط سابقاً بلا شك، ويقرون، لما تحقق اليوم على يد الأمم المتحدة. لكن الكثير مما قاله وعرف طريقه الى التحقيق، لم يضع حدا للحرب، ولم يأت بذلك السلام الأبدي المنشود. ذلك أن كانط أغفل دور العوامل الاقتصادية والاجتماعية والايديولوجية. لقد كان في ذلك منسجماً مع فلسفته المثالية التي أخضعت الواقع للعقل، وسجنت التاريخ بنظرية، متناسية أن «شجرة الحياة خضراء»، أما النظرية فرومادية» على حد تعبير غوته.

الفصل الأول من كتاب، نحو السلام الأبدي

مشروع فلسفي

«نحو السلام الأبدي»، هل كان هذا الشعار الساهر الذي نقشه صاحب نزل هولندي تحت رسم مقبرة اعنتى لافتة محله، موجهاً الى الناس عامة، أم خاصة الى الحكام، الذين لا يتبعون من الحروب، أم فقط الى الفلاسفة، الذين يراودهم مثل هذا الحلم الجميل؟

إن مؤلف هذا الكتاب يشترط على رجل الدولة الذي

يتخاضع البشر لكنهم لا يخوضون حروباً، معتقدا بأن المجتمع من أفسد الانسان، وزرع بداخله حب التملك، وما نتج عن ذلك من منافسة وعداء. فإن كانط يقرب من موقف هوبس، لأنه يرى بدوره أن السلام لا يتحقق الا عبر سن قوانين.

٣. إن كانط يرى أن الحروب تخلف خسائر اقتصادية وبشرية، ولهذا فهو ينادي بالتخلي عن الجيوش. إن الحرب تحرم الانسان من حقوقه الأساسية، واستمرار الجيوش بالوجود، لا يمثل فقط تهديداً للسلام، بل حداً من قيمة الانسان أيضاً. لا بد في نظره من الانتقال من علاقات القوة الى علاقات القانون، «فالقوة ليست قانوناً» كما قال روسو. إن القانون أخلاقي والقوة طبيعية ولا تملك القوة الا أن تخلق علاقات استعداد، أما القانون، فهو القمين بخلق علاقات قائمة على المساواة بين الشعوب. إن فيلسوف كونيغسبرغ ينادي بتجاوز ما يمكن أن نطلق عليه «الميكانيكية السياسية»، التي ما برحت تضع الدولة (القوة) فوق الأخلاق. إنه يدعو الى زواج بين السياسة والأخلاق.

٤. في استعراضه لمعظم الأنظمة السياسية التي عرفها التاريخ البشري، يرى كانط أن النظام الجمهوري، الذي يقوم على دستور يحمي حريات المواطنين، هو وحده الكفيل بتحقيق السلام الأبدي المنشود. ففي ظل النظام الجمهوري تتحقق المساواة بين المواطنين، إنها نفس الفكرة التي دافع عنها روسو في العقد الاجتماعي. النظام السياسي المثالي هو الذي يكون قادراً على تحقيق الحرية الانسانية.

٥. يدعو كانط الى إقامة نوع من الفيدرالية الدولية بين الدول الحرة، التي تحترم حقوق الانسان وتتشد السلام العالمي. فالدول فيما بينها، أشبه بالأفراد وهم في الوضع الطبيعي قبل أن ينتقلوا الى العقد الاجتماعي. الحرية الطبيعية تقوم على القوة، أما الحرية المدنية فتقوم على القانون. إن على فكرة الفيدرالية أن تمتد الى كل الدول، ليتحقق السلام العالمي.

٦. إن التاريخ نفسه يتوجب عليه أن يجعل من السلام أمراً ممكناً. على التاريخ أن يتقدم، وعلى الطبيعة. هذا الفنان الكبير. أن تساعد في هذا الطريق، فمحرك التاريخ ليس الاقتصاد كما هو الحال عند ماركس، أو العقل، بل الطبيعة.

يرمي في نوع من الاستعلاء المفكر النظري بالحنلفة، زاعماً أن أفكاره المجوفة لا تعود بنفع على الدولة، التي يجب أن تقوم خلافاً لذلك على مبادئ مستمدة من التجربة، ومذمياً أن المنظر ليس أكثر من لاعب تافه قد يسمح له رجل الدولة الفهيم بإلقاء كل أوتاده دون أن يحتاج للاحتياط من ذلك، على رجل الدولة هذا أن يتصرف وفقاً لهذه القاعدة، حتى في اللحظة التي يكشف فيها في هذا الكتاب أفكاراً مناقضة لأفكاره، فلا يذهب به الظن إلى أن مثل هذه الأفكار الواضحة والشجاعة قد تمثل خطراً ما على الدولة. وعبر هذا الشرط *salvatore clausula* يريد المؤلف أن يحمي نفسه بالشكل الأفضل وفي وضوح تام من كل التاويلات المفرضة.

الفقرة الأولى:

وتتضمن البنود الأولية للسلام الدائم بين الدول.

١. «لا يمكن اعتبار أية معاهدة سلام جذرية باسم السلام الدائم، إذا تضمنت تحفظات سرية من شأنها أن تشعل فتيل الحرب من جديد».

فمثل هذه المعاهدة لا يمكنها أن تعني أكثر من وقف لإطلاق النار، إرجاء للأعمال العدائية وليس سلاماً. لأن السلام يعني نهاية لكل تلك الأعمال. ولذلك فإن إطلاق صفة الدائم على مثل هذه المعاهدة مجرد لفظ إن على معاهدة السلام أن تقضي على كل الأسباب المعروفة وغير المعروفة التي تتسبب بالحرب بين الفرق المتخاصمة، كما أنه بالإمكان، وفي نوع من الكياسة، استبعادها من الأرشيفات الدبلوماسية للدول. الاحتفاظ باعتراضات قديمة، وحده الضعيف الذي ألم بالفرق المتناحرة أمكنه إرجاء البت فيها، من أجل إعادة طرحها حين تصبح الفرصة مواتية، هو نوع من التحفظ المضمحل (٢) الذي ينتمي إلى مبحث اللزمة اليسوعي، وإنه لمن المخجل بالنسبة للحكام ووزرائهم أيضاً الانتقاد خلف مثل هذه الحسابات الشائنة ولكل إنسان يرى مثل هذا الرأي.

لكن، وإذا كانت مبادئ الحكمة السياسية المتنورة تربط عظمة الدولة بالنمو الدائم، وكيفما كانت الطريقة، لمجال سلطتها، فإن حكمي سيبدو للأعين مجرد حنلفة مدرسية.

٢. «لا يحق بأي وجه من الوجوه أن تعدد دولة إلى تملك دولة أخرى (صغيرة كانت أم كبيرة، فالأمر سواء) عن

طريق إرث، أو مقايضة، أو شراء، أو هبة».

والدولة بالطبع ليست (مثل الأرض التي تقوم عليها) إرثاً. إنها مجتمع من البشر، ولا يمكن لأحد أن يحكمه ويتصرف في شؤونها غيرها. والدولة التي تعتبر بنفسها سلاله لها جذورها الخاصة بها، حين تعدد إلى ضم دولة أخرى إلى مجال سلطتها كما يفعل المرء بطعم، فإنها تلغي بذلك وجود تلك الدولة كشخص أخلاقي وتحولها إلى شيء، وهذا يتعارض مع فكرة العقد الأصلي، التي بدونها لا يمكن تصور حق حكم شعب من الشعوب (٣).

وكل امرئ مدرك للأخطار التي تعرضت لها أوروبا وحتى إيماناً هذه، بسبب من الحكم المسبق الذي لم تعرفه مناطق العالم الأخرى، والقاتل بإمكانية زواج الدول من بعضها البعض. إنه نوع جديد من الصناعة تتكسب الدولة من خلاله، وغير موثوق أسرية وبدون أدنى استعمال للقوة، قوة جديدة، أو توسع من مجال سيطرتها. وفي هذا السياق، يمنع على كل دولة أن تضع جيوشها تحت تصرف دولة أخرى، تحارب ضد عدو ليس مشتركاً بالنسبة لهما. إذ أنها بذلك تتصرف باتجاه رعاياها تصرفها اتجاه أشياء مستعملة وتافهة.

٣. «على الجيوش النظامية (٤) أن تخفي كليا مع الوقت».

ذلك أن هذه الجيوش تهدد بلا توقف بشن حرب على دول أخرى، حين تظهر دائماً بمظهر المستعد لذلك، كما أنها تدفع إلى مضاعفة أعداد المجندين بشكل يتجاوز كل الحدود. وإضافة إلى أنها تتسبب بتبذير أموال باهظة تجعل كلفة السلام أكبر بكثير من كلفة حرب قصيرة، فإنها نفسها من تقف خلف أعمال حربية تهدف إلى التحرر من تلك التكاليف والأعباء. إضافة إلى أن حصول المرء على أجر من أجل أن يقتل أو يقتل من شأنه تحويل البشر إلى وسائل وآلات بيد آخر (الدولة)، مما يتعارض وحق الإنسان الطبيعي في التصرف بشخصه بحرية. ويختلف الأمر كلياً حين يتعلق بالمناورات العسكرية الإلزامية والموسمية التي يقوم بها المواطنون من أجل أن يكونوا على استعداد لحماية أنفسهم ووطنهم من الاعتداءات الخارجية. إن تكديس الثروة (باعتباره وسيلة حرب أكثر نجاعة من الجيوش والتحالقات) ينظر إليه من طرف الدول الأخرى كنوع من التهديد شأنه في ذلك شأن أعداد الجيوش، مما يدفعها إلى إعلان الحرب. لكن الصعوبة هنا تتجلى في كيفية معرفة قوة هذه الثروة.

٤. «لا يجب البتة أخذ ديون وطنية من أجل مساندة مصالح الدولة الخارجية».

يمكن للدولة أن تأخذ ديونا من الداخل أو الخارج، إذا كان ذلك في مصلحة الاقتصاد الوطني (اصلاح الطرق، بناء مستوطنات جديدة، وإنشاء مخازن استعداد للسنوات الصعبة) وسيظل ذلك عملا بعيدا عن كل شبهة. لكن نظام الديون هذا، هذا الاختراع الحاذق لأمة هذا القرن التجارية، والذي عبره تتراكم الديون الى ما لا نهاية، دون أن يتم التخلص من الدفع، لأن الدائنين لا يطالبون بسدادها كلها مرة واحدة. نظام الديون هذا يعتبر قوة نقدية خطيرة، ثروة لخوض الحروب، تفوق كل ثروات الدول الأخرى مجتمعة، والتي لا يمكن أن ينضب معينها إلا عبر عجز ضريبي (والذي يمكن الحد من تأثيره لفترة طويلة عبر الانكسار الائتماني للدين على التجارة والصناعة). هذه السهولة في اعلان الحرب، اضافة الى الميل الطبيعي للحكام الى الحرب كلما توفرها على القدرة الكافية لفعل ذلك، هي عقابيل كبيرة أمام تحقيق السلام الدائم. وما يتطلب أيضا سن بند قانوني في اطار معاهدة السلام الدائم ضد هذه السياسة، هو أنه عاجلا أم آجلا ستستسبب هذه السياسة بافلاس وطني، سترزح تحته العديد من الدول رغما عنها، لكن هذه الدول تملك على الأقل حق التحالف ضد من يمارس مثل هذه السياسات.

٥. «لا تملك أية دولة حق التدخل عنوة في دستور أو حكومة دولة أخرى».

فما الذي يمكن أن يجيز ذلك؟ الفوضى التي ستصيب رعايا دولة أخرى؛ ولكن مثال الفوضى يمكن أن يحذرهم من الخطر الكبير الذي قد يتعرضوا له. وعموما فإن هذا المثال الشرير، الذي يعطيه شخص حر للأخرين ليس البتة اعتداء على حقوقهم. ويختلف الأمر إذا ما تعلق بدولة انقسمت، بسبب لؤنة داخلية أصابتها إلى قسمين، يزعم كل قسم منهما أنه يمثل الدولة التي تحكم الكل، فإن تدخل دولة خارجية لمساعدة أحد الأطراف (بما أن الفوضى قائمة) لا يمكن أن يعد مساسا بدستور هذه الدولة. ولكن إذا لم يصل الصراع إلى هذا الحد من السوء، فإن تدخل قوى خارجية بهذا الصراع يمثل مساسا بحقوق دولة مستقلة تصارع مرضها الداخلي. إنه يمثل فضيحة من شأنها أن تجعل حرية الدول الأخرى غير

مأمونة.

٦. «لا يحق لأية دولة في حريها ضد دولة أخرى أن تسمح لنفسها بمثل هذه الأعمال العدائية التي من شأنها أن تجعل من السلام في المستقبل أمرا مستحيلا: من هذه الأعمال استخدام القنلة، السمّامين، الاخلال باتفاقية التسليم، التحريض على الخيانة داخل الدولة العدو الخ...»

إنها استراتيجيات غير شريفة. فيجب أن يظل باقيا، ولو في وقت الحرب، نوع من الثقة في طريقة تفكير العدو، وإلا فإنه لا يمكن تحقيق السلام يوما، فتنحول الأعمال العدائية إلى حرب إبادة. فليست الحرب سوى الوسيلة الحزينة في الوضع الطبيعي (حيث لا محكمة تحكم بالقانون) التي يتم استعمالها من أجل الدفاع عن حق. بحيث لا طرف من الطرفين يمكن اتهامه باللاشرعية (لأن ذلك يشترط صدور حكم قضائي)، ووجدها نتيجة الحرب (تماما كما هو الحال أمام محكمة إلهية) تقرر إلى جانب من يوجد الحق. أما الحرب العقابية فإنه لا يمكن تصورها بين الدول (فبين الدول لا تسود علاقة السادة بالعبيد). وينتج عن ذلك أن حرب الإبادة، والتي تعني تدمير الطرفين معا، وفي نفس الآن تدمير كل حق، لا يمكنها أن تسمح بتحقيق السلام إلا في المقبرة الكبرى للجنس البشري. مثل هذه الحرب يجب منع نشوبها، ومعها منع استعمال الوسائل التي تخفي إليها. ومن هذه الوسائل التي ذكرناها والتي لا غرو تؤدي إلى تلك النهاية المحنونة، تلك الفنون الجهنمية، التي هي في ذاتها دنئية، والتي إذا تم استعمالها، فإنها لا تظل حبيسة حدود الحرب، مثل استعمال الجوايس، حيث يتم استغلال دناءة الآخر (التي لا يمكن التخلص منها بعد ذلك)، بل تتجاوزها إلى أوقات السلام أيضا، لتدمر كل شيء في السلام.

الهوامش

Kant: a biography, Cambridge 2001
reservatio mentalis

-١

-٢

-٣ ليست المملكة الوراثية بالدولة التي يمكن ضمها من دولة أخرى، بل هي دولة يتم داخلها فقط نقل حق الإدارة عبر الإرث الى شخص آخر فتحصل الدولة بذلك على زعيم، لكن إذا ما كان هذا الزعيم سيدها على ملكة أخرى، فإنه لا يحق له ذلك

Miles Perpetuus

-٤



عبد الرحمن منيف

ومساءلة التاريخ

فيصل دراج*

يحيل التاريخ على صعود الرواية مرتين وجد كلاهما في القرن الثامن عشر مرجعاً له. بعد أن اتخذت فلسفة الأنوار من الإنسان مبتدأ لقراءة التاريخ كله، وبعد أن اكتشف العقل التنويري معنى الزمن وتقصى أبعاده في سيرة الإنسان. غدا الإنسان. في الحالين، أصل ذاته، يقتفي المؤرخ آثاره الماضية، ويتأمل الروائي حاضره وأفاقه القادمة. وعلى الرغم من تاريخية الرواية، إن صبح القول، فقد اتخذت رواية «الإنسان غير الأوروبي» من التاريخ سؤالاً جوهرياً. تتأمل فيه أسباب هزيمة طرف وانتصار آخر، وتوحد فيه اغتراب الإنسان عن مساره الذاتي واغتراب المهزوم عن التاريخي الكوني. وعبدالرحمن منيف، الروائي العربي المشدود إلى التاريخ الجماعي، أثر أن يكون روائياً من «عالم الأطراف» بامتياز، ساعل انتصار الوافد الأوروبي وهو يسائل وظيفة آله المنتصرة، وأكثر من الأسئلة وهو يرى إلى مآل عربي، أخطأ زمن الآلة قبل أن يخطئ زمن الانتصار. ولأن المآل الجماعي كله، في زمن ما قبل حديثي، لا ينفصل عن سلطة سياسية، تحدث آلة القمع وتمنع تحديث ما خارجها، كان على عبدالرحمن منيف أن يقرأ أقدار الإنسان المهزوم في بنية سلطة تقليدية، وأن ينقب عن أسس خرابها في ماضيها القريب، الذي لم تتحرر منه أبداً.

* ناقد وأكاديمي من فلسطين

١- الحرية والفرء الطبعي؛

ولد الإنسان في الطبيعة حراً، يفعل ما يلبي ميوله، يساوي غيره بلا مفاضلة ولا تمييز. فالطبيعة هي البراءة الأولى والإنسان الطبيعي هو البريء الجوهري الذي امتثل إلى قوانينها، ورأى في الحرية معطى بديهياً. لذا يظهر ما يعارض الطبيعة تشوهاً يقترب من الإثم، ويفقد الإثم وياً حين يصدر عن السلطة المستبدة، كما لو كانت الأخيرة نقبضاً للطبيعة بامتياز. ومع أن الجهر الإنساني الذي لا اغتراب فيه لا يتحقق بالعودة إلى «قوانين الطبيعة»، وهي عودة مستحيلة على أية حال، فقد آمن عبدالرحمن منيف بـ«الإنسان الطبيعي»، وعمل على صياغة ما آمن به بمقولات تتضمن الحرية والعدل والمساواة... وما روايته «النهايات»، وتصورها مسكون بالشعر وبأطراف البراءة، إلا صورة عن الطبيعة السماء، التي تنقضها السلطة القاتلة، وعن الإنسان الطبيعي، الذي إن لمسته السلطة انتهى إلى الموت.

تقيم «النهايات» تعارضاً بين سلطة لا عقلانية، تساوي بين الصيد والقتل، وطبيعة حكيمة، توازن بين الحاجة والتكاثر. ويسبب هذا الفرق يأخذ اللقاء بين الطرفين شكل المأساة، تتكشف السلطة كياناً قاتلاً، وتحول الطبيعة إلى وجود ذبح. ينتقد منيف، الذي يندد باغتيال الطبيعة الموسع، الحداثة السلطوية، التي تختزل إلى أدوات الجهاز الأمني، ويمدّد بالمدينة المشوّهة، التي تحولها السلطة إلى سجن كبير، يستنكر الحداثة وتستنكره في آن. يقف «ابن الطبيعة»، نقبضاً للسلطة والمدينة والحداثة السلطوية، طرفان يعوزهما التكافؤ والتجانس ولا يلتقيان، فإن تمّ اللقاء حصد الهلاك البراءة واحتفظ بالدنس.

تحكي «النهايات» عن صياد بريء يهود «مسؤولين» من المدينة في رحلة صيد مشوّهة، مسرحها صحراء تحتقب «عقلانية فطرية»، توازن القحط بالخصب وتذكر القتل وتعف عن الصيد. والصحراء، كما يراها منيف، هي الطبيعة _ الأصل، التي تعالج مخلوقاتنا بحكمة غامضة، تكفل تجدد المكان وتصد عن الإنسان المجاعة. ولأن الروائي يكره الكل الطاغى الذي لا يعترف

بالأجزاء المستقلة، فإن «صحراء» شخصية حية حرة واضحة التفاصيل، لها مواسم من الفرح والكآبة والغضب والاعتدال، كأنها مخلوق شاسع الأطراف يستقرّه الأذى وينعشه الحنان. ولعل هذا التصور، الذي يجعل من الصحراء كياناً حياً جذيراً بالرعاية، هو الذي يعين «بطولة المكان» مقولة جمالية _ إيديولوجية في تصور منيف للعالم، كما لو كان الروائي يؤنس المكان ويضع في المكان المؤنسن بطولة واسعة. لذا تكون شخصية الصياد، وهو ابن الطبيعة الخالص، امتداداً نوعياً للمكان المؤنسن، يقاسمه البطولة البريئة، ويشاطره عفوية هي شرط البطولة والوجود السوي. ومع أن القارئ يرى في الصحراء مكاناً محتشداً بالرمال فإن منيف، الذي يحترم الحي ويبحث عن الجمالي فيه، يصير الصحراء وجوداً نابضاً، يعرف الغزاء والاحتفال.

تسطوي «النهايات» على أطروحتين متضافرتين: جمالية الطبيعة التي تشتق منها الطبيعة الإنسانية، وحرية التجلي التي تصاحب العلاقات معاً. بعد النقاء يأتي ما يدنس، وبعد الصيد الأثيف يأتي القتل الفاحش، وبعد البراءة الحرة تمثل السلطة، التي تقوّض البراءة والحرية. ولن تكون رحلة الصيد، التي يرافق فيها «ابن الطبيعة»، رموز السلطة والحداثة الشائنة والمدينة المرمّمة، إلا رحلة إلى التهلكة، بسبب التناقض الكلي بين الطبيعة الأولى والطبيعة الثانية، أي السلطة، التي استبدلت بالتسامح العنف وبالكيف الكم وبالبطولة العفوية الاغتيال المنظم. سعى منيف، بحذق فني خصيب، إلى توطيد المعنى وتكثيف الدلالة، كاشفاً عن الفرق بين تجليات الحياة ووجوه الموت، إذ في طوية الصيد ما لا يتفق مع طوية السلطة، وإن في رحابة الصحراء ما لا يتألف مع مدن الحداثة الخائنة. لذا تكون الصحراء مؤنسة، بقدر ما تكون المدينة السلطوية عدواً للإنسان، ويكون إنسان الصحراء نقداً لإنسان سلطوي ميت الملامح.

يحتضن الصياد كيف الطبيعة في وجوه المتنوعة، فهو الحصان والفهد والفيمة، بريء يجهل المضادة وكريم لا يعرف الأنانية، يتبادل مع الطبيعة الحراسة

والرضا، ويتخذ من ظلالها ساعة لا تقبل بالخطأ. إنه الإنسان الغنائي، فلسفته في سعاده، وسعاده تجهل العسس وجيوش الظلام. وفي الجهة الأخرى طبيعة أخرى، قواسمها الجشع والاحتفال بالكلم والظلم بين المهارة وغزارة الفنون. تقول الرواية وهي تعرض بأهل المدينة: «تكلموا بذلك الطريقة الفخمة المليئة بالأكاذيب، التي لا يتقنها إلا المتعلمون وأبناء المندس» (١).

تنقض المدينة المتسلطة الصحراء، وينقض الكذب السلطوي حقيقة الطبيعة. وفي هذا الفرق تكون السلطة طبيعة ثانية، توازي الطبيعة الأولى ولا تكفي بها، إنها الخبث والمادة والكذب والجشع وكل ما هو غريب عن الفطرة الإنسانية الأولى. وواقع الأمر أن منيف، الذي يكره السلطة كرهاً لا مزيد عليه، يركن إلى مجازين يحققان مقاصد الروائي: المجاز الأول هو الطبيعة –

الأصل، الكاملة في تقائها، والمجاز الثاني هو الصيد الذي يقتال المكان المقدس وينتزع منه الحياة. بهذا المعنى، يكون الصيد السلطوي، وهو تعبير عن جوهر السلطة، فعلاً مرعباً يختلط فيه القتل بالكفر واغتيال الحياة. كأن السلطة شر مكتمل يهاجم الإنسان والحياة والطبائع المقدسة، طامعاً ببناء عالم لا يعرف الأخلاق والمقدسات (٢).

حين نتحدث الرواية عن القادمين من «المدينة» تقول: «أولئك الأغنياء الذين يملكون خيام الحديد ويتحركون بتلك الطريقة كأنهم أفواج الجراد بحثاً عن الغزال». يكثف مجاز «خيام الحديد» معنى الحدائث الهيجنة الصادرة عن سلطة أكثر هجنة، فليس في أدواتها خيمة عادية ولا بيتاً من حديد، بل تلك الشيء الذي لا هوية له، الذي يترجم العقل في أكثر أشكاله لا عقلانية. ولعل هذه الهجنة السلطوية القاتلة، هي التي تستنفر عاصفة رملية غائبة تعبيراً عن غربة الصحراء النقية عن سلطة الرجز والدنس، وهي التي تفقد الصيد البري إلى موت قاس، كما لو كان الذهاب إلى الموت هو شرط احتفاظ الإنسان ببراهته المهددة: «كان عساف مدفوناً في الرمل، لم يكن يظهر إلا رأسه،

وفوق الرأس تماماً كان الكلب رابضاً...، لكن بطريقة غريبة للغاية: كان يشكل سياجاً حول جسد عساف، خاصة رأسه، كان يحتضنه». في منظور بالغ التشاؤم والأسى، وكما تظهر الرواية في فصلها الأخير، يعقد منيف مقارنة بين «أبناء المدن» وحيوانات الطبيعة، ويرى الجوان أرقى من «الإنسان المتسلط» وأفضل منه، فالأخير امتداد للطبيعة وأفعاله وميوله مكتوبة في القوانين الطبيعية (٣).

أنتج منيف في رواياته المختلفة خطاباً تحريضياً، ينقد الراهن العربي ويدعو إلى مدينة غائبة مؤمناً، رغم تداعي السياق، بالتقدم وأفكار الذنوب الكلاسيكية. والتشاؤم الذي أغلق به رواية «النهايات» محدّد وبالغ التحديد، مديد هو وشاسع في علاقته بالسلطة، ولا وجود له في علاقته بالإنسان العربي، الذي عليه أن يتحرّر من السلطات الرابضة عليه. ليس غريباً أن

يتحدث منيف عن «الساسة» بلغة شديدة العنف، يخاطبها التنديد والاحتقار، كأن يتحدث عن: «جو السياسة الأمية والمقلبة التي تغمر الساحة العربية من أقصاها إلى أقصاها»، وعن: «سيطرة نمط من السياسيين الذين يتصفون بالشطارة والقسوة والانتهازية وصولاً إلى الخسة، في آن» (٤). إن جملة الصفات السلطوية، التي تحتقب السلب في أكثر أشكاله شدة، هي التي تنتج سلطة مأخوذة بولع الكم والمصادرة. وهذا ما يعطي

مأساة الصياد شكل البداهة: فهو مفرد حر في فضاء سلطوي لا يقبل بالفرديّة، وهو إنسان نزيه سوي في زمن سلطوي يطارد النزاهة ويعتق التشوّه.

٢- سلطة التشوّه والهزيمة؛

جاء لويس عوض، وهو ينقد موضوعياً فترة وطنية متفضية، بتبنيها سكوت بالفارقة مؤداه ما يلي: كان البشر يُقادون إلى غايات وطنية كبيرة مقبدين بالسلال. إذا كانت الفترة الوطنية المنفضية مزيجاً من القيود والغايات الكبيرة، فإن الفترة التي أعقبت هزيمة عام ١٩٦٧، وقد تركت جرحاً لا يندمل في روح عبدالرحمن منيف، استبقت القيود وأودت الغايات الكبيرة. وعن تلك القيود الثقيلة المتناجزة وضع

أنتج منيف في رواياته المختلفة خطاباً تحريضياً، ينقد الراهن العربي

عبدالرحمن رواية «شرق المتوسط» التي تصرّح، وهي تقرأ واقع الداعي العربي، بأفكار أربع: السجن الصغير تلك الصناعة السلطوية المتأهبة التي تعيد خلق السجين من جديد، كي لا يخرج كما جاء أبداً. السجن الكبير، أي المجتمع، الذي ضيق عليه وحجر على إمكاناته وقهّدت حركاته حتى غدا ميتاً أو اقترب من الموت المنقذ، الذي هو الحيز المتاح الذي يفك الإنسان فيه قيوده الأولى، وينتظر أحراناً قادمة. والفكرة الأخيرة هي: الوطن، الذي تختصره السلطة إلى «أرض»، لا كرامة لها، وتعيد اختصاره إلى ملكية سلطوية، تحكم بالأرض وبالرزق واليشر.

نذت «شرق المتوسط» بـ«القمع السياسي»، إن صَحّ التعبير، منتهية إلى فضاء كابوسي خائق يحاصر القارئ ويطارده ويستقرّه، كما لو كان يشاطر السجين زنزانه ويقاسمه عذابه. أغلق الروائي باب «التعويض» إغلاقاً كاملاً، فلا بطولة فردية متوهمة، والأبطال الوهميون الذين يعدّون الشعب بانتصار مرغوب لا وجود لهم، و«تفاوت النهايات» الذي لازم «الرواية الواقعية» غائب الفجاء كله، ذلك أن الروائي استبدل بـ«التعويض» تحريضاً دُفع إلى نهايته الأخيرة. جاء هذا الاستبدال عن إيمان منيف بسلطة الكلمة التحريضية، وعن إيمان مواز بضرورة تمرد الإنسان على وضع يهين إنسانيته. وكانت هزيمة حزيران، في الحالين، هي المرجع الذي يقرّر شكل الكلمة وموضوعها. ولهذا لا يمكن الفصل بين «شرق المتوسط» ورواية «حين تركنا الجسر»، رغم الفرق الظاهري بينهما، ذلك أن سلطة القمع هي تلك التي جاءت بالهزيمة.

«حين تركنا الجسر» نص نموذجي عن المهزوم الذي خذل قضيبته، وكتابة متوترة عن وعي شقي يتأخم الجنون. والقضية هي الجسر المهجور، والقضية – الجسر هي الوطن الذي لم يجد في «حرب حزيران» من يصون كرامته. لذا تقول الرواية: «العجز يسري في الدم، وسيأتي يوم لا ينسل رجال هذه الأمة إلا للأقزام والمشوهين، والأقزام والمشوهين لا يعرفون إلا أن

يموتوا رخيصين» (٥). يأتي القول غاضباً مباشراً منذراً بهزائم قادمة تحايثه، في إيقاع متصاعد، طهقات إشارية توطد تشاؤمه، تتحدث عن: «العيون المهترئة، الرجل المخصي، القرد الأسود وأضواء تنصب على الشارع البارد برخاوة عاجزة...» يبوح الروائي، وهو جندي عادي مهزوم، بكوابيسه الثقيلة، دون أن يتهم، بل بشكل ومضي، صنّاع الهزيمة، كأن الخوف الموسع يمنعه عن الكلام الصريح في «الثكنة» وفي الغابة الموحلة التي يطارد فيها طائراً أسطورياً لا وجود له. بهذا المعنى، فإن «الخصاء» الذي تقاربه الرواية بإشارات مختلفة، يتوزع على المؤسسة المهزومة وعلى الجندي البائس الذي ينتسب إليها. إنه السجين الذي يقاد مفقداً إلى معركة قرّر مصيرها.

إذا كان عبدالرحمن، الوطني المنغمس في قضايا الأمة انغماساً مرهقاً، قد أنتج في «شرق المتوسط»، فضاء كابوسياً خانقاً يحاصر القارئ ويثيره في آن، فإن ما جاء به في «حين تركنا الجسر»، ويفنّده مدهشة، يستثير القارئ ويحضه على التأمل والمساءلة. لم تترك الرواية الأولى للتساؤل الطليق إلا حيزاً محدوداً، تاركة الكابوس اللاعقلاني يكتسح غيره، بينما جمعت الرواية الثانية بين الكابوس وفسحة التساؤل، منظرته بشراً يردون على الهزيمة ولا يقبلون بتأييدها، ذلك أن الرد على الهزيمة متاح أن تحرّر الإنسان من قيده والوعي المهزوم من أوهامه. ولهذا يعيد «الطائر الأسطوري»، بعد مطاردة طويلة شاقة، صياغة الصياد ووعيه، يحرّره من «عقد الخصاء»، ويدلل على أن «خصاء السلطة» لا يقع، لزوماً، على جميع الذين يتأثرون بأوامرها.

صاغ عبدالرحمن رواية «حين تركنا الجسر» باقتصار إشاري محسوب، يستعمل بـ«بنات آوى» ويختتم ببشر ينتظرون أفقاً مغائراً. تبدأ الرواية بصراخ حيواني وصياد معطوب وأرض موحلة ومناخ شتائي بارد وكلب ذليل، واضحة على لسان الصياد المخدول لغة فاحشة وياتمة في فحشها، تستدعي القرد والأفاعي والعناكب والجردان والفار القطبي. تصدر الكلمات عن

**التفويض السلطوي،
الذي يحتاج إلى
ما يكشف عنه،
دفع يمتد إلى
الرجوع إلى
الماضي القريب،
معتدداً على
المعرفة الموثقة
والتجربة
الذاتية وتأمل
المعيش العربي**

مركز مأزوم. متوسلة «مونولوجا» عصابيا. يخلط الحاضر بالماضي والمخلوقات بالأشباح، كما لو كان زمن الذاكرة المثلثة هو الزمن الوحيد الذي يقرر معنى العالم. من هذه العناصر المختلفة، التي تستولد فيها اللغة المتدفقة الرموز والإشارات والحكايات، بنى منيف معنى الهزيمة، ووضع في الهزيمة معنى السلطة، وقرأ الطرفين في معنى «الفصاء الموسع».

سردت «حين تركنا الجسر» سيرة جندي مهزوم وسردت بشكل مضمر، سيرة سلطة تقمع الجندي وتنهار أمام العدو الخارجي. وإذا كان في سيرة الجندي ما يفصح عن هموم الإنسان العادي، فإن في السيرة المضمرة ما يحكي عن سلطة متداعية. يظهر سؤال الهزيمة من اختصاص الإنسان العادي، ويتجلى اختصاص السلطة في الدفاع عن الشروط التي تنتج للهزيمة. والسؤال الآن:

ما العلاقة بين هذا كله وموضوع التاريخ الذي قاربه منيف في «مدن الملح» راجعاً إلى بدايات القرن العشرين، وأعاد مقاربته في «أرض السواد» راجعاً إلى الربع الأول من القرن التاسع عشر؟ ما هي الأسباب التي أملت على الروائي أن ينسب ذاته مؤرخاً مغايراً وأن يذهب في عمله الفني لمعلومات تاريخية واسعة؟ لم اعتقد المؤرخ أن في الحاضر نقطة عمياء وأن في الماضي ما يضيء الحاضر ويعد تخليقه أكثر وضوحاً؟

طرد منيف السؤال ويحث عن الإجابة مرتكناً إلى جملة من العلاقات متصافرة: في البدء كانت السلطة التي يعقبها فرد مقموع لا ذاتية له وتتلوها هزيمة لا هرب منها. وعلى هذه السلطة ردت روايات: «شرق المتوسط، حين تركنا الجسر، النهايات، الأشجار واغتيال مرزوق، وصولاً إلى «الهناء والأن» أو شرق المتوسط مرة أخرى...». بيد أن اتساع القمع وتعدد أطرافه بشكل غير مسبوق أربك السؤال وأضاف غموضاً إلى السلطة، فبدت أحجية أو قريبة من الأحجية. وهذا التلغيز السلطوي، الذي يحتاج إلى ما يكشف عنه، دفع بعبد الرحمن إلى الرجوع إلى الماضي القريب، معتمداً على المعرفة الموثقة والتجربة الذاتية وتأمل المعيش العربي. ليس غريباً أن يكتب منيف «سباق المسافات الطويلة»، قبل أن يكتب

«مدن الملح»، مبتدئاً من «النفط الإيراني» ومختذاً من بلد مجاور لبلاد العرب مجالاً لاختيار أسئلته. ويعد أن اختبر ما يؤد اختباره في «أنموذج غير عربي»، طبقاً ما وصل إليه على «النفط العربي»، منتهياً إلى قضية شائكة دعماً المنظور بد علائق الاستعمار والتبعية. بدأ السؤال من وضع الذاتية الإنسانية الذي يستدعي موضوع السلطة، وانتهى إلى سؤال الهوية الوطنية، الذي يستدعي السلطة والاستعمار. ومع أن الرواية، بالمعنى النظري، تدور حول «الفرد المغترب»، الذي شاء أمراً وأفضى به طريقه إلى أمر آخر، فإن عبد الرحمن منيف، الذي انشغل بهوم الأمة لا بمصائر الأفراد، اتخذ من «الهوية القومية المغتربة» موضوعاً له. توزع الموضوع، الذي يبحث عن معنى السلطة في تاريخها، على «شرق المتوسط» و«بلاد النفط» إلى أن وصل إلى «عراق القرن التاسع عشر». لا نظرية في

**لم يقبل منيف
بما جاء به المؤرخ
السلطوي، الذي
إن لم تناصره
الرقابة حاصرت
منافع السلطة**

السياسة بلا نظرية في التاريخ» يقول بعض الفلاسفة، و«لا رواية عن الحاضر العربي بلا رواية عن ماضي السلطة التي تحكم الحاضر»، يقول منيف. لم يقبل منيف بما جاء به المؤرخ السلطوي، الذي إن لم تناصره الرقابة حاصرت منافع السلطة، فانتدب ذاته مؤرخاً مغايراً، يراوغ السلطة ويتوجّه إلى «أطراف» السلطة البديلة. وكان على منيف، وهو يراوغ سلطة تكره التحديد والمسميات الصريحة، أن يعمو الأسماء ويكتفي بـ«شرق المتوسط»، إذ المدن حريجة ومقتّعة في آن، وأن يخلق «موران» مجازاً شامساً لـ«العواصم العربية». ولعل سعيه إلى الوضوح، كما ميله إلى مقارنة حقبة تاريخية بحقبة تاريخية أخرى موازية أو قريبة، هو الذي أرسل به إلى عراق الربع الأول من القرن التاسع عشر، إذ المكان عار لا يحتاج إلى تمويه، وإذا ما يريض على الحاضر مريباً الجميع يترأى أكثر وضوحاً ولا يربك أحداً. كتب منيف مالا يكتبه المؤرخ السلطوي، أو كتبه بشكل ناقص ومجزوء. مازجاً صحيح التاريخ بالكلمات الموحية، التي تضع في النص المكتوب نصاً آخر ينهض من ذاكرة القراء وينتظر من يكتبه. وهذا التوتر بين نص

عربياً، إلى إنجاز مهمات ثلاث. العبث بـ«الجغرافيا التاريخية»، التي تجعل «النفط _ العاصمة» يسوس غيره من العواصم، مستبدلاً بالتاريخ والثقافة والتقاليد الريع النفطي معياراً مسيطراً، يدعم ويقوّض وينشئ ويحاصر. التشكيك المتواتر بالزمن العربي الحديث، الذي امتد من نهايات القرن التاسع إلى هزيمة حزيران، اعتماداً على «مقولات نفطية» قوامها الكفر والمروق والاستبداد والتبعية للغرب والتعامل مع الأفكار والنظريات الوافدة. أما العنصر الثالث، وهو الأكثر أهمية وخطراً، فيتجلى في تمديد الفضاء السلطوي تمديداً غير مسبوق، وتقليص الفضاء الشعبي _ المدني إلى حدود الإلغاء، ذلك أن الخطاب النفطي الجوهري، الذي سارى بين المقدس والسلطة، رأى في الأحزاب السياسية والانتخابات والبرلمان والديمقراطية والإبداع الأدبي والفني كُفراً صريحاً، يحاكي «الغرب الكافر» ولا يستلهم الأصل الثابت القديم المفعم بـ«الإيمان». هذه العناصر الثلاثة، التي تشكل نصاً مستقراً يحايت النص المعلن في «مدن الملح»، هي التي وضعت رؤية تاريخية في عمل منيف بمعنى مزدوج: فإذا كان في اكتشاف النفط، الذي استقدم قوى غربية وغربية لا ترحل، فعل تاريخي لا مراة فيه، فإن في آثار النفط، بعد هزيمة عام ١٩٦٧، فعلاً تاريخياً أشد خطراً، نقل المجتمع العربي من مفردات الحداثة الاجتماعية إلى إيديولوجيا ماضوية بطرة، تعالج الحاضر العربي المهزوم بـماضٍ مخترع، حاجبة المعيش المشخص بطلقات بلاغية لا تنتهي. لم يكن غريباً، وقد غدا النفط مجازاً موسعاً، أن شخص منيف الزمن العربي الجديد بشخصية روائية شائعة، «صبحي المصلحي» جاء إلى بلاد النفط من بلد لا نفط فيه. تمتد هذه الشخصية، في حيز الكتابة، من نهاية الجزء الأول إلى جزئين تاليين، وصولاً إلى الصفحات الأخيرة من الجزء الأخير، كأنها تسرد في مسارها مسار السلطة النفطية. فهي على مستوى المكان تمر بلبنان ومصر وسوريا وأوروبا وأمريكا والخليج، وهي على مستوى القيم تعطي تعاريف جديدة للتجارة والصدق والكذب والدين والأدب، وهي على مستوى

وطني _ أخلاقي تجب كتابته بلا تمهل ولا تقاعس وآخر غائب ينتظر كتابة محتملة، هو الذي خلق عقداً شغبياً بين الروائي وقارئه، وأقام بينهما حواراً صامتاً قوامه «اللغة الوسطي» التي كتب بها عبدالرحمن منيف رواياته. تنكر «اللغة الوسطي» التصور التراتبي التقليدي للعالم، الذي يضع إنساناً فوق آخر ولغة فوق غيرها ويقمع، لزوماً، «لغة العوام» بدولة الخاصة». ولغة كهذه، وهي تحققي بالبشر لا بالقواميس، تصرّح بتجانس منظور الكاتب والقارئ، الذي هو شرط العقد والحوار وتعبر عن تجربة تاريخية واحدة. وبداهة فإن كاتبها، ينكر المراتب ويستنكر الطبقات الكتابية، يرفض أن ينصّب قراءته للتاريخ مرجعاً للحقيقة، بل يرى أنه يضيف قراءة جديدة إلى قراءات أخرى، تاركاً القارئ يقارن ويصل إلى ما يريد حراً.

٢- السلطة ومعنى التاريخ،

تتعمّن «مدن الملح» رواية عن السلطة المتنفّطة ورواية عن السلطات العربية جميعاً، محدودة النفط كانت أو لا يوجد فيها نفط على الإطلاق، فنمط الوجود النفطي، ومنذ بداية السبعينيات الماضية، لفّ المجتمعات العربية كلها. و«الواقعة النفطية»، كما كتبها منيف، تتحدّد موضوعاً وإشارة في آن: مادة خام هي معروضة للبيع والشراء، تعطي «ريعاً مالياً» هائلاً تتحكم به السلطة وتتصرف به من وجهة نظر سلطوية، بما يضمن استمرارية السلطة وديمومة احتكارها للريع النفطي. والنفط أيضاً إشارة، تلت فورته هزيمة حزيران وانصرف إلى اجتثاث الزمن العربي الذي سبق الهزيمة. بهذا المعنى تكون «الواقعة النفطية» واقعة تاريخية، لا بمعنى ظهور النفط وارتفاع عائداته، بل بمعنى استثمار الريع النفطي في هزيمة زمن عربي محدّد ونصرة زمن جديد، يقطع مع الأول وينت عنده. ليس غريباً، والحال هذه، أن يتحول النفط إلى علاقة سياسية وثقافية ودينية، يتّكون في حقولها المختلفة: السياسي النفطي، المتحالف مع السلطة المتنفّطة، والشخص النفطي الذي يعطي الدين تأويلاً جديداً، والمتقف النفطي الذي يمدن التعميم ويبتعد عن التخصص... انصرفت السياسة النفطية، المعممة

المهنة كثيرة الصفات: الطبيب، التجار، الصيدلاني، الفيلسوف، ناصح الحاكم، رجل الإعلام ورجل الأمن وهي «المفتي»، الذي يضع الحدود بين المحلل والمحرّم. يترأى التاريخ في «المجاز النقطي الموسّع» في اتجاهات ثلاثة على الأقل: «العروبة المهزومة»، بعد أن فات العرب تحقيق «عروبتهم المنتصرة»، التراجع المروع لـ«المثقف الرسولي» أمام «كاتب» رسالته الوحيدة نشر التضليل وتكثير الامتياز الذاتي، انحطام القيم التي تحوّل «الريح» إلى مرجع للحقيقة. لهذا يحيل «المحملجي»، بالمعنى الروائي، على ذاته، فهو الشخصية الواضحة المحددة الشاملة الأصول، التي مارست «سهنها» في بلاد النفط وخرجت بشروء هائلة،

وهو المجاز المتعدد الأطراف الذي نقرأ فيه تحولات المجتمع العربي من الهزيمة إلى التداوي والانحطام. يظهر «الحكيم الشامي»، في مستوى منه، فرداً مستقلاً له عائلته وأفراحه وأحزانه، ويظهر، في مستوى آخر، وجوداً مختلف الأقاليم لا وجه له، ذلك أنه علاقة داخلية في تكوين السلطة النقطية، بقدر ما أن الأخيرة علاقة داخلية فيه، فما كان قطعياً «تعرب»، بعد أن داست سناكب «العروبة المهزومة» بقايا العروبة التي كانت تبحث عن الانحصار.

يتعيّن «المحملجي» علاقة داخلية في السلطة النقطية وتعيّن الأخيرة علاقة داخلية فيه، فهي تحكي بدايته وصعوده وهو يحكي نهايتها المأساوية. ولعل هذه الرؤية، وهي فنية... تاريخية في آن، هي التي فرضت على «الحكيم الشامي» أن يسهم في «إرشاد» السلطة النقطية وأن يعمل في جهازها الأمني وأن يفتقر سياستها الإعلامية، وأن يهجر بوضع «سفر عظيم» عن فضائلها اللامتناهية. ولعل هذه الرؤية أيضاً، وهي منطقية وتاريخية، بلغة أخرى، هي التي أملت على الشخصية... المجاز أن توسّع أعمالها التجارية في سوريا ولبنان، وأن تستقدم «عقولا» من مصر، وأن تنشئ «ولداً نجيباً» أمريكي الهوى وشرقي الإيمان، تترابط العلاقات جميعها على المستويين المنطقي والتاريخي، من ناحية، وعلى مستوى التأويل

ومستوى الرؤية، من ناحية ثانية. يظهر الوجه الأول في التحولات الاجتماعية العربية، التي تحقّق الهجرة واختلال المعايير وتنظيف الثقافة والسياسة والدين، ويستبين الوجه الثاني في المال الأخير، حيث الشخصية... المجاز متهمّة متداعية مقوّضة، تتساقط وحيدة بلا ضجة ولا كبرياء، المال المرتقب قائم في الرؤية الفنية، لأن جوهر النهاية مائل في جوهر البداية، ولأن في البداية والنهاية عقم خادع المظهر، تذروه الرياح ببس، بعد حين. في مسار الشخصية... المجاز، ولقبها الضيق هو «المحملجي»، ما يؤوّل المسار العربي، وما يخبر عن تاريخ مأمول مضى وعن آخر ضنين التفاؤل. إذا كان نجيب محفوظ قد وضع في «أحمد عبد الجواد»... بطل الثلاثة، عبث الزمن وسطوة الأقدار، فقد وضع عبدالرحمن منيف في «صبحي المحملجي»... بطل مدن الملح... عبث العرب بمصائرهم وسطوة التخلف المستسلم، التي تجعل الزمن العربي يعيد إنتاج تخلفه، الذي لا يكفّ عن التوالد.

يتبدّى معنى التاريخ في شخصية «المحملجي»، مرآة ذاته ومرآة الزمن العربي، في اتجاهات متعددة: إعادة خلق المهنة الإنسانية (الطب) بما يصيرها مدخلاً إلى الشر ويحصرها من طبيعتها الأولى الخيرة ويُدْرَج فيها طبيعة شريرة منحطة... انحطاط الاستمرارية البيولوجية التي تعيّن «ابن الطبيب» عربياً سورياً يرى في الأرض العربية مصدراً للريح ويضع خبراته المهنية تحت تصرف أعداء العرب... الاتجاه الثالث وهو الأكثر أهمية: أسهم «المحملجي»، المخادع الكاذب الجاهل، إسهاماً كبيراً في توطيد للسلطة الجديدة، مدلاً على أن صفات السلطة من صفاته وأن فراغها القيمي... الأخلاقي انعكاس لفراغها اللامحدود... يتجلى الاتجاه الرابع في سرعة صعود «الفراغ السلطوي» وسرعة أفوله، كما لو كان كيانه «ملحاً» يتداعى إن لامسته الأمطار ويتبدّد إن عُمِيت به الرياح... تأخذ هذه الاتجاهات معنى محدداً حين تفسيرها بمنظور العالم عند منيف: فإذا

صاغ منيف
«التفاوت»، من
وجهة نظر
الإنسان المغلوب،
معتمداً على
ثنائية، الآلة
والإنسان
الأعزل، دون أن
يقع في فئنة
المنتصر

شعب تاريخ خاص به، مثلما أن لكل مجتمع ثقافة أنتجتها بيئته، دون أن يقاس الاختلاف بمعايير الأعلى والأدنى، طالما أن جوهر التقدم الإنساني قيمي أولاً. ولهذا لا يكون الإنسان التقني متفوقاً على «ابن الصحراء»، بل أنه، وبالمعنى التاريخي، متخلف عنه، لأن «ابن الصحراء» يصرف حياته مستقلاً ولا يعتدي على أحد.

يضيء التصور السابق، الذي ينقض الآلة بالقيم، معنى الشخصية _ الأحيوية: «متعب الهذال»، الذي لا ينتصر ولا يتهزم ولا يحضر ولا يغيب، لأنه يحتجب في وجوده دالتين: فهو تكليف نوعي للقيم الإنسانية من ناحية، يقول بالتضامن والخصب والتجدد والتمرد والكرامة، وهو إحالة على تاريخي قيمي مصادر، يتطلع إلى استئناف وجوده المستقل. يواجه منيف التصور الاستعماري للتاريخ، الذي يعطف القوة على الآلة والآلة القوة على الغزو، بتصور مغاير، ينقض الآلة بالجوهر الإنساني وينفي القوة العارية بمنظومة القيم السوية. وهو في تصوره هذا مشدود إلى فكرة التميز، التي تقبل بوحدة المجتمعات الإنسانية، دون أن تقبل بتماثل دروبها إلى التقدم. لذا يتحدث «هاملتون» عن ضرورة حوار البحر والصحراء، سعياً وراء التوازن الحكيم والأوصار الإنسانية المعتدلة، مختزلاً الاستعمار إلى وسائل جغرافية محايدة، كما لو كان من صالح الصحراء أن تعانق البحر ومن فضائل البحر التلطف مع الصحراء ومعانقتها. على مبعده عن قول استعماري متخبط يخلط بالتواضع الزائف، يأتي «متعب الهذال» بحكمة بسيطة ترى كل إنسان في أرضه وترفع السلاح في وجه الذي كسر القاعدة. منظومتان من القيم مختلفتان، ترى الأولى في المساواة مرجعاً، وتنصب الثانية القوة مرجعاً لكل المراجع. بيد أن عبدالرحمن لا يقول بالتمايز كي يظهر فقط الفرق الموضوعي بين وجهة نظر إنسان الأطراف وإنسان «المركزية الأوروبية»، بل يقول به أيضاً ليفتح أمام المغلوبين أفقاً ويمدّم بتفاؤل ضروري، فاعتناق الأمل ضروري لهؤلاء الذين لا أمل لهم. إن القول بتمايز الغالب عن المغلوب إشارة أولى إلى وضع إنساني شاذ، بقدر ما هو إشارة إلى وضع

كان تقدم التاريخ في منظور الروائي هو ارتقاء الأخلاق وتقدم القيم، فإن في ظهور السلطة النقطية ما يدل على تراجع التاريخ إلى الوراء، لأن ممارساتها نقض للأخلاق واعتداء على القيم.

في الزمن العربي المخدول زمن تاريخي مختلف يلهو بالمخدول ويتقدم منتصراً. والزمن الآخر هو الزمن الأوربي، الذي يعرف الاكتشاف والتقنية، ويعرف أن احتكار العلم التطبيقي مدخل وحيد إلى احتكار الانتصار. وهذه التقنية المتطورة التي تقلب طبيعة عذراء وترفع إنساناً أعزل هي التي جعلت منيف يضع في «مدن الملح» مشهداً لا يمتسح عن الأشجار المتوجعة الصارخة المتضرعة التي تحتلها الآلات وترمي بها جانباً. تتكشف الآلة امتداداً نوعياً هائلاً للجسد الإنساني تهيم على الإنسان والطبيعة معاً، كما لو كانت طبيعة أخرى سواها العقل المبدع وغزا بها إنساناً لا يزال يختفي بأطرافه. غير أن الآلة، التي يراها الإنسان الأعزل مرآة لكل أرواح الأبالسة، تعلن في مهارتها اللامسبوقة عن «تفاوت الأجناس البشرية»، إذ الفعل والإدارة والقرار لإنسان الآلة، وإن الخضوع المندھش لـ«الإنسان البدائي» المتمدن بثقافة الأدعية. وإذا كانت «مدن الملح» قد عبرت عن «التفاوت» في اللقاء التراجيدي بين الطبيعة العذراء المستسلمة وذلك الحديد القاطع القارض الهائل الصوت، فقد أعادت المتواليات الحكائية إنتاج التعبير في ثنائية ثابتة متعددة الوجوه: الفاعل والمتفرج، المرجع والمحاكي، الأعلى والأدنى، الذهني والبدوي، التابع والمتبوع...

صاغ عبدالرحمن منيف «التفاوت»، من وجهة نظر الإنسان المغلوب، معتمداً على ثنائية: الآلة والإنسان الأعزل، دون أن يقع في فئنة المنتصر، التي تجعل المغلوب يرى في الغالب مرجعاً له، ويرى إلى مستقبله في مستقبل «إنسان الآلة» الذي صادر مستقبله. ولهذا واجه منيف التاريخ التقني بتاريخ القيم، معلناً أن إبداع الآلة لا يعبر بالضرورة عن التقدم الإنساني، ذلك أن التقدم الجوهري قائم في القيم، التي تأمر بالمساواة والعدل وعدم الاعتداء على الآخرين. فلكل

إنساني قادم يهزم الشاذ ويستعيد السوي.

أخذت «مدن الملح»، وهي تتأمل تاريخياً كونياً يهزم التقني فيه القيمي، بوجهة نظر «إنسان الجنوب». فقد كتب «الشمال» المنتصر روايته الذاتية وكتب فيها أيضاً رواية الطرف الذي هزمه، مبرهنًا أن المنتصر يكتب سيرة الغالب والمغلوب كما يشاء. وجاء منيف ليحرر تاريخ المغلوب من أسر كتابة المنتصر، سارداً حكاية الاستعمار وتقنياته السلطوية، التي تساوي النهب بالقدرة، وتقسّم الأجناس البشرية إلى مراتب. تسرد «مدن الملح» حكاية المغلوب وتواجه الكتابة المنتصرة بكتابة أخرى، محدثة عن تعددية ثقافية وعن تعدد إنساني في الرؤى والتصورات والاختيارات. بهذا المعنى تنطوي «مدن الملح» على روايتين: رواية أولى تواجه الرواية السلطوية بمنظور آخر، كتبه راو نزيه نهاية عن الذين لا يحسّون الكتابة، ورواية ثانية تواجه «رواية الشمال» بـ«منظور جنوبي» يندد باحتكار الكتابة وتقنين وجهات النظر.

بدأ عبدالرحمن منيف من الإنسان العربي المقيد وقرأ محنته في طبيعة السلطة المستبدّة. وحين أثاره عنف المستبد وعسفه عاد إلى الوراء قليلاً، مستجيباً بالمعرفة التاريخية والرؤى البصيرة، إلى أن وقع على ثنائية «التخلف والاستبداد» في موقع تاريخي حديث عنوانه: النفط والاستعمار. صاغ الروائي الراحل سيرة السلطة النفطية الموسعة من وجهة نظر غير سلطوية، فأعطى المغلوبين والمهمشين واللامثليين مكاناً واسعاً، وأفرد موقعاً للترقب والانتظار والأمل. ولهذا فإن «مدن الملح» تنطوي على تاريخيين: تاريخ سلطوي صريح مليء بالنقاط العمياء، وتاريخ شعبي مشعر ومرغوب، قد يأتي وقد لا يأتي، دون أن يغيب. وعن هذا الوضع، الذي يحتمل التحقق وعدم التحقق، انبثقت شخصيات متكاثرة متوالدة، اختزل وجودها إلى أسمائها، إذ في الاسم ما يحترم المسمى، وإذ في غياب الملامح ما يعرب عن «مستقبل قيمي» هو احتمال لا أكثر. تعلن الشخصيات المتناسلة عن جمالية القيم ونسبيتها. فهي جميلة لأنها تحيل على صحراء نقية مسكونة بالبراءة، وهي نسبية

الجمال لأنها ظلت رهينة زمن طبعي معطوب، يقصر، رغم جماليته، عن مواجهة الزمن التقني الذي يساوي بين القيم والانصاف.

٤ - ذاكرة التاريخ أو التاريخ كذاكرة أخرى:

قال «بوركهارد» ذات مرة: «إن التاريخ ما تحكم حبة أنه جدير بأن يحتفظ به من حبة أخرى» (٦). يشير القول إلى التحول الذي لا يكون التاريخ إلا به، فالراكم لا يحتاج التاريخ ولا يحتاج الأخير إليه، ويشير أيضاً إلى أحداث متناظرة تتوزع على حقبة تاريخية متعددة. تأمل منيف مصير «العراق» الذاهب إلى الغرق وارتد من حقبة إلى أخرى، متأملًا المأساوي المشترك في نهاية القرن العشرين ومطامع القرن التاسع عشر. وترجم هذا التأمل، الذي لا مسرة فيه، في رواية «أرض السواد» الممتدة على ثلاثة أجزاء في ألف وخمسمائة صفحة تقريباً.

وضع منيف في روايته هذه «تاريخ المهزومين»، الذي إن لم تحرسه الذاكرة سقط في النسيان وانفتح على هزيمة مفتوحة. ساءلت «أرض السواد» فترة محددة من تاريخ العراق الحديث، حدودها الربع الأول من القرن التاسع عشر، وما يزيد عليه قليلاً. وهي في خهارها، المحدد المكان والزمان والشخصيات، تنكس على الوثيقة التاريخية، وتعطيها كتابة أخرى وتأويل مختلفاً. لكنها، وهي تحول الوثائق المتعددة إلى رواية، تمحو الحدود بين الرواية والرواية التاريخية. فلا تكون الرواية تاريخية إلا حين لا تكون رواية على الإطلاق، ذلك أن الرواية، مهما كان لونها، تبدأ من الإنسان لا من غيره. توجه منيف إلى قارئه واضحاً، راجعاً به إلى الماضي وإلى مكان لا يخطئه أحد، له أنهاره وأقاليمه ومعتقداته وعاداته... تضيء الرواية موضوعها زمنياً حين تومئ إلى «نابليون» وهو يهرب من جزيرته ويعود إلى جزيرة أخرى لن يهرب منها أبداً. وإضافة إلى الإمبراطور الفرنسي المطروح الذي استقر في منفى عام ١٨١٥، تأتي أصداً محمد علي العالية، التي توظف في ذاكرة موظف عثماني في بغداد، جورججي الأصل اسمه «داود»، أحلاماً كثيرة.

**تحدثت أرض
السواد عن
تراجيديا العقل
التحديثي لا بد
متخلف**

الذاتية، فهو «عالم الآثار» وهو «الغربي» الذي يتكلم العربية والتركية والفارسية. يلي «العرض اللغوي» عرض أكثر غرابية، يتضمن العربة القنصلية والطواويس الملونة والفيلة الهائلة الأقرب إلى «الجمال المتحركة». لكن جوهر العرض الحقيقي هو «قطع الأسطول البريطاني التي شاركت في هزيمة نابليون»، والتي بإمكانها أن تلحق هزيمة ساحقة بهـ «الموظف العثماني» الذي يهجم بسلسلة حديثة. إن مأساة الأخيرة مزدوجة: فهو يواجه زمناً أوروبياً متفوقاً، وهو يعتمد على جهاز متداع ومجتمع فقير أدمن «ثقافة الأدعية». وهذان العنصران يجعلان من «داود باشا» بطلاً تراجيدياً، يتدثر بعزلة ويذهب إلى مآله المشبع بالإغراق والخيبة. ولذلك يكتب عبدالرحمن، في الجزء الثالث، صفحات بالغة الجمال عن فيضان عنيف لا تمكن مجابهته، يستغنى طاقة الشعب القليلة، ويعلم عن قديم فيضان أشد خطراً، قوامه الأوامر الإنجليزية الظالمة المحصنة بالدفاع الحديثة.

تحدثت «أرض السواد» عن تراجيديا العقل التحديثي في بلد متخلف، وسردت أولاً وجوهاً من ذلك النزال القديم بين الغرب المنتصر والشرق المهزوم، الذي يفرض على المنتصر أن يؤيد هزيمة المهزوم، كما لو كانت ديمومة انتصار طرف لا تستوي إلا بديمومة هزيمة الطرف الآخر. ليس غريباً، إذن، أن تكون «أرض السواد» رواية — ذاكرة ورواية من أجل الذاكرة ورواية تاريخية في آن: رواية تاريخية هي لا بسبب موضوعها الذي يقع في ماضٍ ذهب، بل لأنها تتأمل سياقات تاريخية متعددة، مقسلة فعلاً استعمارياً لا يتغير، يرى ديمومة تفوق «المركز» في ديمومة هزيمة «الأطراف». وهي رواية — ذاكرة، لأنها تضع القارئ أمام السلطة التي تمكّر بهـ «ابن الشعب الطيب»، وقد جسده منيف في شخصية «بدري»، الذي تمثل نفيها في «رواية في رواية»، كما قال المؤلف، وأمام حاشية السلطة التي تمكّر بالسلطة، وأمام «القنصل الأجنبي» الذي يملك بالجميع. بهذا المعنى، فإن منيف يرهن الذاكرة، ويؤكد أن التاريخ ذاكرة أخرى، وأن الرواية تعيد كتابة التاريخ كي تصبح ذاكرة شعبية أخرى.

إذا كان عبدالرحمن قد وزع الزمن الكوني اللامتجانس في «مدن الملح» على «متعب الهذال» الذي استجار بصحراء أجارته، وعلى «هاملتون» المشغول باكتشاف ما يطمته الأرض لا بما يسعى فوقها، فإنه يوزع الزمن في «أرض السواد» على «داود باشا» الموظف العثماني الذي ولي أمور بغداد بين ١٨٩٦-١٨٩٧، وعلى القنصل الإنجليزي «ريتش»، الذي عمل على «اكتشاف» ما يرقد تحت الأرض وما يجري فوقها. والنزال بين الطرفين، وهو قوام التراجيديا التاريخية، ضروري، ومأل النزال واضح، فالوسائل التي يأخذ بها القنصل أكثر ملائمة وموافقة وقاعلية من تلك التي يأخذ بها الموظف العثماني. فقد حمل «داود» طموحه معزولاً ومنعزلاً، بعد أن فتحته شخصية نابليون وأعجب بمنجزات محمد علي باشا، أي أنه أخذ بنموذج جديد من خارج بيئته، على خلاف القنصل الذي ينحدر من نسق من القناصل أحسنت هندسته وأتقن تعليمه. لهذا يحمل الموظف العثماني طموحاً مفرداً، كلما تقدم أثقلت حركته حاشية بليدة، فإن أحسن التقدم اصطدم جماعات متنافرة لم تصبح بعد مجتمعاً. على خلاف ذلك يأتي الموظف الإنجليزي مرتاحاً، فقد أتقن اللغة العربية، كي لا يحتاج إلى وسيط، وانتسب إلى علم جليل هو «علم الآثار»، الذي يمكن «الحضارات الحديثة» من اكتشاف «الحضارات البائدة». ينتصر الإنجليزي بالنسق الذي ينتمي إليه، سواء كان قنصلاً لأمراً أو قليل للمعان، وينهزم الموظف العثماني بنسقه أيضاً، سواء كان موظفاً لبلد أو تصادف في مخيلته أطراف نابليون ومحمد علي باشا. والفرق بين الطرفين يتجلى، إشارياً، بالطفلة الجميلة المعوقة، التي حاول والدها «داود» علاجها بكل الوسائل دون أن يفلح، حالها كحال والدها، الذي كُتبت عليه الهزيمة منذ البداية، لأنه حاول مشروعيّاً تحديثاً في مجتمع تقليدي، تمكّن على أدوات سلطوية صلبة ونخرة.

يقدم ريتش، ممثل الإمبراطورية البريطانية، ذاته بأشكال متصاعدة متلاحقة، تقنع «الإنسان العثماني» بضرورة الخنوع والامتثال، وتخبره أنه مهزوم إن قبل وإنه أشد هزيمة إن رفض وتمرد. لذا يعرض أولاً مهارته

فإنما كان التاريخ ذاكرة أخرى، يعيث المنتصر بسطورها ويشره المتسلط المهزوم سطورها ثانية. فإن الرواية، من حيث هي منظور ينصر العمومين ويندد بتناقضهم، هي التي تشق من التاريخ ذاكرة شجيرة صحيحة، ترى إلى مستقبل لا مكر فيه ولا اغتراب. انتشل عبدالرحمن منيف، الذي روعه التداخي العربي بعد الاحتلال الإسرائيلي لبيروت عام ١٩٨٢، يتأمل «الذاكرة الوطنية»، مقارناً بين الأمس واليوم، وناقداً الموجود بما هو واجب الوجود. وكان في ذلك يكتسب عن المهمشين والمحرومين والمغبوبين واللامطلين، بلغة إدوارد سعيد، مساوياً بين انتصار الاستعمار وانتصار «الذاكرة السلطوية».

٥- التاريخ والتقنية الحكائية:

أنهى عبدالرحمن روايته «النهايات» بحكايات عن طبائع الحيوانات، تحيل على موروث عربي، احتقب كتباً كثيرة أكثرها شهرة كتاب الجاحظ: «الحيوان»، معلماً أنه أدرج في «مدن الملح» حكايات عن السلطة والحاكم، مستمدة بدورها من كتب عربية قديمة. واقع الأمر أن منيف، الذي انتقل من «السياسة» إلى سياسة الأدب، كتب حراً ما شاء أن يكتب، مكتفياً بثقافة عربية واسعة، دون أن يهjis بمحاكاة «الرواية الأخرى»، أو أن يرى في الإبداع الأوروبي نموذجاً له. ويعطي عمله الكبير «مدن الملح»، كما روايته «أرض السواد»، مجالاً واسعاً لتأمل تقنيته الفنية، التي يستظهر فيها موروثاً ثقافياً عربياً، والتي تعمل أيضاً على إدراج هذا الموروث في البنية الروائية، دون تعمل أو تكلف.

اتخذ منيف من الحكاية خلية فنية أولى وأقام روايته على متواليات حكائية، تتوزع على المكان والمواضيع والبشر، إذ لكل موضوع حكايته، وإن مجموع المواضيع جملة من الحكايات المتلاحقة. تلعب الحكاية، وهي موروث عربي بامتياز، ثلاث وظائف: فهي موقع توليدي مفتوح كل حكاية فيه تقضي إلى حكاية لاحقة، كما لو كان في الحكاية ما يعبر عن النماء والتطور والتشجر، وهي فعل يتدفع زمنيّاً إلى المستقبل ويرى مآله وتحققه في المستقبل لا في الماضي، وهي حوار مع جمهور الحكاية الذي يتألف مع العقل الشفهي أكثر

مما يقبل على العقل الكتابي. وقد يقال إن في كتابة منيف تقنية شهيرة هي: «حكاية في حكاية»، التي يرى فيها البعض خصوصية عربية. غير أن هذا الكلام لا يحمل كثيراً من المعنى، فحكاية منيف تشق من حكاية الجمهور، لأن الروائي لم يفصل أبداً بين «قوة الحكاية» و«قوة الجمهور»، ولم يتخل أبداً عن شعاره المستمر عن «الهناء والآن». ولهذا لم يذهب منيف إلى التراث، بالمعنى الشكلي، بل حمل التراث إلى الراهن وأدرجه في بنية كتابية حديثة هي: الرواية.

ومع أن ما كتبه منيف يحتمل اجتهدات كثيرة، نتحدث عن التصور السياسي للأدب والتصور الأدبي للسياسة والتحرير والتعويض، فإن الجوهر في هذا كله هو: الذاكرة التي تواجه الموت، حيث الكتابة ذاكرة وفعل مادي يواجه الموت ويغالب النسيان. ما العلاقة بين الكتابة والذاكرة، وما دور الذاكرة المكتوبة في التاريخ؟ يستيقظ مرة أخرى سؤال عبدالرحمن القديم عن الفرد المعقرب الذي أرفقته السلطة، والذي عليه أن يبتكر أكثر من ذاكرة ليصبح حراً، وأن يقارن بين حقبة تاريخية وأخرى، قبل أن يطرح سؤالاً...

واجه عبدالرحمن الذاكرة العربية الراهنة بتاريخ قريب، محرضاً القارئ على قراءة حاضره في ماضيه، وعلى اقتفاء الآثار الواصلة بين زمنين مستمرين إلى تخوم التجانس. غير أنه، وفي مستوى آخر، واجه الحكاية العربية بالرواية، مبرهنًا أن الحكاية القديمة «تقرهن» حين تدرج في منظور للعالم جديد. تفسر المعرفة الحديثة ما سبقها ويظهر القديم إن عولج بوسائل حديثة، على خلاف الحديث الذي يمثل إلى إرادة الماضي ويموت.

إشارات:

- ١- النهايات. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة العاشرة، ١٩٩٩.
- ٢- فيصل دراج. الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٤. (انظر الفصل الخاص بعبدالرحمن منيف ص ٢١١-٢٨٧).
- ٣- حين تركنا الجسر المركز الثقافي العربي _ المؤسسة العربية، الطبعة السابعة، ١٩٩٩.
- ٤- مدن الملح: المؤسسة العربية، ١٩٨٥.
- ٥- كالد بي. غوركسك. فنيبا أواخر القرن التاسع عشر، دمشق، ١٩٩٩، ص ١٢.
- ٦- عبدالرحمن منيف. أرض السواد، المركز الثقافي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩.



موضوعات نظرية حوار تأويلي مقارن بين

«أرض السواد» و «مدن الملح»

عبدالرزاق عيّد *

كما داهمت «مدن الملح» فضاء الرواية العربية في الثمانينيات بكل ثقة لا تقلقها كل فوارانات البحث عن الشكل الذي كان يوازي ويناظره في حقل الدراسات النظرية الفكرية والمعرفية هاجس البحث عن الهوية (فورة الدراسات التراثية)، والذي كان يناظره في الشعر البحث عن الجوانية الصوفية لأدنا الفردي والجماعي، كل هذه التيارات كانت تبحث عن التغير بالتوازي مع مشروع انبعاث البحث عن الهوية الإسلامية الذي راح يجد صداه بل وأثره في سائر الحيزات المشار إليها، فكان التغير وهو يغلف نوعا من التحايل الذي يتراسل داخليا مع نكوص روحي كان يبحث عن تكيفاته مع حالة التقهقر باتجاه وعي قروسطي، كان تمثله ثقافة الإسلام النفطية الذي راح ينشر دسداشاته البيضاء في كل المدن العربية، تعبيرا عن احتلال آخر المساحات الرمزية، وهي ساحة اللباس التي هي أكثر الساحات بظنا في الاستجابة إلى التغيرات ككل أنواع الطراز، سيما إذا كان باتجاه العودة إلى نماذج الماضي.

* ناقد من سوريا

في هذا الفضاء، الذي يتشعر فيه التأخر في كل حيزات المجتمع والثقافة، تحت وهم البحث عن الهوية، داهمت «مدن الملح» الثقافة العربية، للكشف عن الوهم الأصلي الذي يتولد منه نموذج الهوية الأصلي، وذلك بالحفر الأركيولوجي المجازي جماليا تحت طبقات الغيوم التي سافت لنا أمطار حبة النفط اقتصاديا، سياسيا ثقافيا، حضاريا، ليكشف النموذج في معماره الأصلي، بأنه ليس سوى تمثال من ملح كما كان بالأمس تمثالا من تم.

إن فكما داهمت «مدن الملح» الثمانينيات، زمن استقرار وهيمنة عرش النفط، تدهمتا «أرض السواد» في أواخر التسعينيات، حاملة تحديها الحضاري والثقافي والقومي بأن العراق لن يموت، رغم أن العالم الغربي وحكام العالم العربي، يريدون له الدفن حيا، أرض السواد هذه، التي صنع الرب من طينها البشر، والتي طالما سقيت بالدماء منذ سومر وأكاد وبابل، وطالما دمرت كقطع الغزف المهشمة، كما يصف أحد الشعراء إحدى غزوات الغرياء لداور» حيث هدمت الأسوار ونواح الناس، وفي الشوارع، حيث أقاموا الأعياد، نثرت أجسادهم وتراكمت أكوام القتلى... ايه أنا، إن «اور» قد خربت وأفلوها قد شئتوا. لكن هذه المدينة عندما ستنهض، فإنها سترددي النور وتحني رؤوس المتكبرين وما أن تشع عظمتها الرهيبة حتى يرتمي المسمي والشهري في أصقاع الأرض حسب نشيد نرجال، ووفق ما يستهل عبد الرحمن منيف ملحمة الجديدة (أرض السواد).

فطينة هذه الأرض، عيجنتها، خمائرنا الأولى التي شكلت إنسان الرافدين، تلفظ كل جسم غريب عنها، ولا تعترف إلا ببقاوتها الأولى التي منها اليد صنعت الإنسان الأول. كل ذلك بعد عبد الرحمن منيف خلقه الروائي دون ضجيح أو ادعاء حول الأساليب، والتقنيات، ووسائل البناء، فالرجل قادر على استخدامها جميعا دون أن يدل على القارئ بمهاراته الأسلوبية التي تتنوع كلاميا بنوع الشخصيات المتكاثرة بلا حدود، كما الحياة، والتي ينذر أن عرفنا الرواية العربية أعدادا من البشر يتحشرون في رواية أكثر من ملحمتيه المذكورتين (مدن الملح - أرض السواد).

بهذا تنوع اللغات، واللهجات، والأساليب، والأصوات، كل لها سماتها، وقسماتها، وسيادتها، وحقوق الحضور والغياب، بذلك تحقق الكتابة الحرية بوصفها هدفا إنسانيا، ويمثابتها

فعلا سرديا يتحقق في قاع النص، فتخلق عالما يتساوى فيه الجميع بحقوقهم في الكلام من (داود باشا الوالي) إلى حسون (الطيب المغفل، العاهرة والفاصلة، عوالم النوق وعوالم التحت) فتدمر علاقات التراتب (الهرارشية) بالمعنى البنائي والمعنى الدلالي، على مستوى محفل السرد في نسقه الداخلي، أو على مستوى محفل الأدب في وظيفته التواصلية مع المتلقي المشرك في صنع الحدث، وهو يقرأه، فالكلمة منخرط في عالم كرنفالي مفتوح، ومكتشوف على الخارج والدخل، على عالم الشعور والإشعور، عالم الوعي واللاوعي، عالم الواقع وما بعد الواقع، عالم المركز المتكبر على ذاته وعالم الأطراف المهشمة، وإذا كانت هذه الكرنفالية تتشبع بالسواد، سواد الأرض وسواد الدم، وسواد الزمن، لكن دائما هناك ثمة فرص ومساحات واسعة للفخر والبهجة، بل والمرح والسخرية السوداء والبيضاء.

وسط هذا الفضاء المهرجاني، الذي يصعب تقصي كل جوانبه، كان هذا الحوار المفترض مع عبد الرحمن منيف الذي يمكن للمتلقي: القارئ والباحث أن يحل محل الراحل في هذه المناقشة المنصبة أساسا على ثلاثيته «أرض السواد» بادئين بالجزئيات، طامحين عبرها بلوغ الكليات.

— لماذا عنوان «أرض السواد»؟ —

إن السؤال عن العنوان يحتل أهميته خاصة بالنسبة لروايات منيف، وذلك لأن كل عناوين هذه الروايات ذات وظيفة مجازية «حين تركنا الجسر، شرق المتوسط، النهايات، سياق المسافات الطويلة، الأشجار واغتتيال مرزوق، مدن الملح، يتفرع عناوينها الخمسة... إلخ» بل وحتى في الكتابات التي يفترض أنها غير تخيلية، بل ويفترض أنها تحيل في وظيفتها الأسلوبية إلى الوظيفة الإشارية الإخبارية، فإنها تنطوي على وظيفة أدبية تعبيرية على مستوى النص وعلى مستوى العنوان، فهو يكتب ذكرياته مع صديقه الباهي تحت عنوان «عروة الزمان الباهي»، ويكتب مقالات ودراسات يرتقي العديد منها إلى مستوى البحث، مع ذلك يختار لها عنوان «لوعة الغياب» لكون كل الذين تم الحديث عن أعمالهم في هذا الكتاب غدو في ذمة غياب الموت.

دلالة استخدام المجاز في اختيار العنوان :

— هل أرض السواد تشهر خبريا إلى التسمية المتداولة في كتب

السردى لشاغلي حيز القصر، مما يدفع إلى التساؤل لماذا ينتهي الجزء الأول بنقل (الأغا) ولم يفته بدخول سيفو إحدى الشخصيات الرئيسية التي تمنح قوة الشط بعدها الدلالي؟ حيث يمكن أن يبدأ الجزء الثاني بعالم قوة الشط بوصفها التكثيف المجازي الدال على المجتمع بتنوع وتعدد شرائحه؟

عالم الفوق / عالم التحت :

- (مدن الملح) بدأت من عالم التحت (التيه)، وادي العيون، موران حران، حيث يلتصق أثر الحدث النقطي على حياة البشر العاديين، وكيف يعيد النقط تشكيل حياة الناس، ومن ثم لاحقاً تشكيل السلطة.

لكن منتهى في (أرض السواد) يبدأ من عالم الفوق، من عالم السلطة، إذ راح في كل وحدة سردية (فصل روائي) يضع لبنة في بناء دولة «داود» باشا، ولكن يتضح لاحقاً أن بناء الدولة لم يترك تأثيراً في حياة الناس، كما حدث في «مدن الملح» من حيث أثر النفط، والسلطة، فظل الناس في «مقهى الشط»، يعيشون حياتهم بمعزل عن حياة (السراي) أو حياة (الباليز)، أي ليس هناك تواصل مباشر، إلا ما يتردد على لسان الشخصيات هنا وهناك، والحدث الوحيد الذي يشكل جسر اتصال هو «مقتل بدري».

هل المسألة مجرد اختيار تقني، بين الروائيتين، أم أن هناك دلالة ضاغطة وراء هذا الخيار أو ذاك؟

- السؤال، الموضوع السابق يفوردها، إلى تحري الدلالة السوسيو-ثقافية لهذا الشكل الروتي أو ذاك في كلتا الروائيتين لإستكناه مغزى أن تكون بدوة صياغة صورة السلطة في «أرض السواد» إنما يعود لما للسلطة الغاشمة من تاريخ عميق الجذور وراسخ في حياة هذه المنطقة الزراعية العريقة، في حين أن مجتمع الجزيرة في (مدن الملح) بقي مجتمعاً صحراويًا بدوياً مفتتاً إلى قبائل وعشائر ولم يعرف السلطة المركزية إلا مع توحيد عبد العزيز للجزء الأكبر من الجزيرة في الحدود التي سمح لها بالإنجليز!

- إذا كان البدو هم المادة البشرية التي - من خلال عجيبتها الصحراوية - تم بناء دولة «مدن الملح» فانهم في «أرض السواد» يشكلون الخط الرئيسي على دولة «أرض السواد» أية مفارقات دلالية يتطلع النص إلى إثارتها؟

هل هو لكثف عن الهوية الحضارية الفاصلة بين مجتمعين، مجتمع كانت البدوة منذ قرنين هي الخط الرئيسي على

التراث، إذ التسمية ذاتها تنطوي على دلالة الخصب، ولهذا قال أحد أقرباء عثمان وهو محاصر «السواد بستان قريش» هل كان لهذه الجملة الشهيرة تأثير إيحائي في اختيار الاسم، بالإضافة إلى أن المتداول تاريخياً أيضاً اسم «ما بين الرافدين» ومن الواضح أن هذه التسمية جغرافية لا تعطي إشعاعاً مجازياً، وإن أعطت إحياء بالعراقة الحضارية، أم أن الاختيار التزم «الميثاق المرجعي» ليؤسس عليه «حزمه الدلالة»، على اعتبار أن علاقة التطابق بين المستويين يضيف بعداً دلالياً جديداً، بتعبير آخر، إن اختيار الاسم التراتي ينطوي على المجاز في ذاته، ومن ثم فإن اختياره من بين أسماء آخر تنتمي إلى «الميثاق المرجعي» ذاته، توهم إلى دلالة تم الإيحاء بها مرة واحدة بشكل مباشر وذلك في الجزء الثاني من ٣٣١ - عندما يقف «قدوري بحزم، لكن بمحبة كبيرة، في وجه السواد، وفي وجه الحزن أيضاً».

فهل أرض السواد هي أرض الخصب، أم أرض الحزن العرواة بالدمع، أم أرض الحرب التي رويت بالدماء كما تروي الرواية فصول هذه الحروب، أم أنها أرض السواد الأعظم من البشر الذين يرفضون الذل والمهانة، فكان الثمن هذه السوادات التي تشيع كل هذه الظلمات المشار إليها؟

- صدرت الرواية في ثلاثة أجزاء، لكن المتلقي لا يستطيع فهم هذا التقسيم إلى هذه الوحدات السردية الكبرى، إلا عبر متواليات الزمن السياسي، حيث ينتهي الجزء الأول بنقل (الأغا) إلى الشمال من قبل الوالي (داود) تمسباً لخطره، والجزء الثاني ينتهي بإعدام داود لقائد جيشه (الأغا)، والجزء الثالث يختتم الرواية بمغادرة الإنجليز بغداد، وعلى هذا فقد كانت الحركة السردية محكومة بخط الزمن النهري، والذي يسير وفق متواليات تاريخ السلطة، على عكس مدن الملح التي يتكرر فيها الزمن بين زمن المجتمع وزمن السلطة، فمافي قابليات هذا الاستقراء؟

- قوة الشط تحتل رأس المثلث في توزيع حيزات المكان مع السراي والباليوز (الخصلية) تلك هي العناصر الركنية المكونة لغضاء الرواية مكانياً، وجغرافياً بالمرجع الواقعي، أي هي الفضاء الدلالي الذي يرمي إلى المجتمع، البشر، الناس العاديين، لكننا مع ذلك لم ندخل فضاء الرواية كحضور عاملي ومفاعل من خلال خصوصها إلا بعد حوالي ثلث الرواية بعد الصفحة ٤١٢ وهي لم تطل من قبل إلا في ! طار الملفوظ

المجتمع الحضري (المديني) العراقي (أرض السواد)، بينما يتم اليوم تسييد البداوة على مصائر المجتمع العربي بدعم أرقى ما توصلت له الثورة التكنولوجية في ظل العولمة الأمريكية؟ أم هو الكشف عن مفارقة أن التطور الطبيعي للتناقض في مطلع القرن التاسع، كان بين بناء الدولة المدنية الحديثة من جهة، والغزوات البدوية للمدنية بهدف السلب والنهب، أي أن الانقسام والصراع الذي كان يهدد الوحدة الوطنية عبر الرعاية والدعم الإنكليزي في تلك الحقبة، كان أكثر تطوراً واستجابة للشرط التاريخي، من صورة الانقسامات الراهنة (شيعية - أكراد - سنة) التي ترعاها وتحميها المظلة الأمريكية، في حين كان التناقض بين المدينة والبداوة يشكل فحوى الرواية - المجتمع، حيث كان المجتمع يخوض معركة تحرره من تاريخ بداوته في سبيل تأسيس مجتمع الدولة الحديث والمستقل في ذلك الزمن الذي تستحضره الرواية؟

التأويل السياسي :

- يشتق من المفارقات السابقة المفارقة الأكبر، التي تنهض أيضاً على العلاقة القائمة بين زمن النص وزمن القارئ، ومن ثم ما يراكمه النص عبر محور تعاقبية الزمن بهدف الإفضاء الدلالي من خلال فاعلية مستوى محور التزامن التركيبي المنتج للمحاينة بين زمن الحدث الماضي، وزمن المتلقي فيكون التأويل جانحاً - دائماً في روايات منيف - باتجاه السياسة، والسياسة في مجتمعات ما قبل الرأسمالية هي المعادل الموضوعي الأكثر كشافاً لحياة المجتمعات الإقتصادية والاجتماعية والثقافية، حيث تتوغل السلطة ليكون كل ما خارجها ثمرة حضورها الكلي الخارق.

تأسيساً على ما سبق، وما دمنّا في حقل التأويل السياسي نجد أنفسنا مدفوعين للسؤال حول خاتمة الرواية، كيف نقرا دالة الانتصار الذي يتحقق ضد الإنجليز، ويتم انسحابهم، وسط علاقة عضوية بين المحكوم والحاكم، يستقر لها المجتمع الأهلي كل قواه، فينكسر الحاجز بين «قهوة الشط» و «السراي».

إن زمن القراءة لا يتيح للمتلقي أن يتخبط في الحدث الروائي البهيج، فالمتلقي مغمم بمشاعر الهزيمة والانتكاس والذل، فمن أين هذا الانتصار الذي تحقّقه «أرض السواد» وهي (العراق) التي تقدم - في زمن القراءة - بوصفها عبرة لمن اعتبر ومن لا يعتبر في العالم، وهي عبرة لم يعرفها الماضي ولا الحاضر،

حيث الأخ البدوي (الإعرابي) الأشد كفراً ونفاقاً، هو اليوم الأشد بأساً ونفاقاً، فقد انتقم لسلسلة هزائمه المدنية المتوالية. وعلى هذا فإن عملية التراسل التأويلي بين فعل الانتصار في الماضي، لا يمكن أن يجد مغزاه التأويلي والدلالي إلا بالإحالة إلى الممكن والمحتمل، أي أن «أرض السواد» فائدة على النهوض وارتداء النور وإشعاع العظمة حسب تنفيذ نرجال ذلك بالاستناد إلى التاريخ العريق لهذه الأرض التي تشكل ذاكرة التاريخ البشري، فهي بكل ما تعرضت له عبر تاريخها الطويل من حروب وويلات وكوارث - خاصة الفيضانات التي يتوقف عندها النص طويلاً - لا بد قادرة على الوقوف من جديد، ومن ثم النهوض، ولأن العدو اليوم يعرف هذه الحقيقة فهو يوظف كل طاقاته العسكرية والسياسية لتطويع هذه المنطقة التي ظلت تتناسل من طبقة المقاومة والتصدد التي صنعت منها، والصمود الذي يديه الشعب العراقي اليوم قمين بأن يهزم الأمريكان القوة العظمى اليوم، كما هزم الإنجليز القوة العظمى بالأمس، وبذلك هل نستطيع القول أن الرواية كانت بمثابة تحية تقدير وتضامن مع الشعب العراقي ودعوة إلى الصمود من خلال دعوة الحاكم أن يعود إلى شعبه كما فعل داود في مواجهة الإنكليز وكأنه استشعر لعار الهزيمة الشاملة التي قاد النظام -اليوم- شعبه إليها دون أن يسمع صوت (منيف) وكل أصوات التضامن المحبة التي كانت تنذره بالكارثة إذا لم يعد للمصالحة مع شعبه ليحقق صموده بمجتمعه؟

أما أن التجربة المصورة في أمثلة علاقة المجتمع الأهلي بحاكمه، المتمثلة بالمصلح «داود»، يمكن إن تم إعادة إنتاجها اليوم، بصورة الوحدة الوطنية العضوية بين الشعب والحاكم، كما كانت عليه في تلك اللحظة التاريخية من عمر العراق، فمحنة بإلحاق الهزيمة بالأمريكان - (عبر وحدة الدولة والمجتمع) - كما هزم الإنجليز وهم في ذروة نشوئهم بأنهم الدولة القطب الواحد بعد إلحاقهم الهزيمة بنابليون.

هل يمكن اعتباره هذا التأويل هو رسالة الخطاب الروائي لرواية «أرض السواد»؟

- لا بد من التنويه في هذا السياق إلى إحدى الإشكالات النظرية التي توجه سؤال البحث عن الهوية، وتؤطر هيكلية في صورة الغرب الذي كان يحارب هوية الأمة وذاتيتها الحضارية الأصيلة، عبر دعم مشاريع التحديث، كما يذهب

يكون الزمان، وتارة الحدث، وتارة الشخصية، كلهم يتحركون في دائرة هذه الشبكة ليتصق السردى بأسئلة مرجعية الواقع، التي تتبادل الأدوار أيضا في مركز الثقل الرئيسي للسؤال بين السياسي والمعرفي والإيديولوجي والثقافي.

الأمر الذي من شأنه أن يدفعنا للسؤال عن عوالم عبد الرحمن منيف، إن كان هناك ثمة مبالغة بتوصيفنا لمركز الثقل بوصفها مشغولا بسؤال العلاقة بالآخر، سؤال الهوية، التبتعية، السيادة الوطنية، الحداثة التقليد....

وهل نبالغ إذا اعتبرنا أنه ليس من المصادفة الدلالية أن يتوحد الإنجليز والبدو في المواجهة مع دولة «داود»؛ إذ وفق تخطيطية العوامل السردية لغريماس، نستطيع القول، أن العاملين المضادين الرئيسيين اللذين يحيلان دون «داود» وأعدائه هم الإنجليز والبدو روائيا - تاريخيا.

الأمر الذي من شأنه أن يثير تأويلا منسجما مع المنطوق الداخلي لبنية السرد، وهو أن الصورة المفضلة للعربي والمسلم في وعي الإنجليز والغرب بل وإرادة وعيهم هي صورة «الإستشراق» التي (تشرقته) وفق أدوار سعيد - في صورة «البدوي» المستعصي على التحديث والتطور والتقدم، إلا ما يرويه مناسبا لحاجات حرية السوق وتداول السلعة، ونظن أن هذه المسألة كانت هاجس السؤال الثقافي / المعرفي لمدن الملح أيضا؟

- لماذا طرد (هايني) من الرواية، رغم أنه في بدايات الرواية ومن خلال مناقشاته مع القنصل (ريتش) حول العرب، عاداتهم، وتقاليدهم، وطباعهم، كان النص يمنحه قوة الملاحظة والاستقراءات والحدوسات الرهيفة والذكية - بغض النظر عن مدى الإنفاق أو الاختلاف معه - فقد أعطاه فرصة كبرى للكلام، مما كان يحث أفق انتظار المتلقي - حسب مصطلحات أيكو - في أن يكون ل(هايني) مستقبلا باهرا كشمسية روائية، وكان يمكن أن يفتح عبر حواراته اللامعة مع القنصل حول أهمية الاهتمام بمعرفة ثقافات الشعوب المستعمرة، وتراثها وأثارها، كشفها مهما عن الفكر الإستشراقي وآليات التفكير الاستعماري نحو البلدان، المستعمرة، لكنه فجأة خرج منذ ما بعد منتصف الجزء الأول، ولم يعد إلا عبر الملفوظ السردى وبشكل عرضي على لسان ريتش وذلك في الجزء الثالث ص(٥٢).

بالأسس دعاة السلفية، وكما يتهوس اليوم حكام الترتنة المعدنة، دعاة شرعنة الفوات الحضاري وتحدث للآخر، بينما يتهدى من خلال إعادة كتابة التاريخ روائيا، فنيا، في أرض السواد، تعري هذه الدعاوى، من خلال موقف الإنجليز المعادي لـ«داود» الصلح التحديثي، وتأمير البهايلوز ضده، عبر تحريض وتآليب القوى المناهضة، حتى وصلت للتهديد بالسلح الذي استخدمته فعليا بالتعاون مع كل إمبرياليات عصرها ضد تجربة تحديث تجربة محمد علي «الوحيد في الشرق الذي كان يحمل على كتفيه رأسا، وذلك لصالح الطربوش العثماني الفارغ» وفق التعبير المجازي لماركس، والرواية تشير في أكثر من موقع من مواقع السرد إلى إعجاب داود بمحمد علي وطموحه لمحاكاة تجربته، وهذا يعني أن هناك غائية منسربة في فنيا السرد، توهم وتوحى بوحدة الطموح النهوضي التحديثي لدى الاثنين، ووحدة

الموقف الإنكليزي ضد خروج الاثنين من دائرة التقليد، والنقل، ومحاكاة السلف بل حتى الوقوف مع السلطنة المتخلفة ضد محاولات خروج هؤلاء الولاة التحديثيين عليها، لأن دولة يحكمها عقل السلف والتقاليد الدينية، هي الدولة النموذجية، التي يريدها المركز الإمبريالي، لكي لا تملك الشرط التاريخي لنقدمه

هذه المسألة تشكل بعدا أساسيا في منظور الرؤية المعرفية - الجمالية ليس في أرض السواد فحسب، بل وفي مدن الملح، كيف يمكننا أن نتأول ذلك؟

السيطرة على «كلية الموضوع» :

- إن هذا البعد أعطي مساحة واسعة في رواية (أرض السواد)، وهذا يعني أن رواية عبد الرحمن منيف تطمح للسيطرة على «كلية المواضيع» حسب تعبير لوكاش، أي أنها تتحقق وسط الأسئلة الشائكة والمتشابكة لزمنها، فهي إذ ترصد حركة الواقع السياسي، فإنها لا يجرفها الشاغل (السياسي) اليومي، عن التفاصيل المعرفي، الثقافي، الإيديولوجي، وهذا التفاصيل المعرفي، لا تشغل أسئلة الثقافة عن الشغل العميق والهادئ على الأشكال المناظرة لها جماليا، لكن النماظر هنا لا يعني التوازي، بل يعني بلغة السرديات (شبكة للنماظر السردية) التي تتبادل فيها العناصر الأدوار، والعوامل مراكز الثقل في (التنبؤ)، فتارة يكون المكان مركز التنبؤ، وتارة

أرض السواد تطمح للسيطرة على «كلية المواضيع» حسب تعبير لوكاش، أي أنها تتحقق وسط الأسئلة الشائكة والمتشابكة لزمنها

مصدر اشتقاق هذه الأسماء، هل من متداول الأسماء في البيئة النجدية؟ في حين أن (أرض السواد) لم تستعر اسما روائيا ل (داود)؛ الأمر الذي من شأنه أيضا أن يؤثر التساؤل حول أسماء رجال القصر المعتمدين من قبل داود إن كانت أسماء حقيقية أم استعارية؟

التنظرات بين الأنبيى والتاريخي :

- الروايات الكبيرتان (مدن الملح - أرض السواد) تقومان على ذلك التنظرات القائم بين الأنبيى / التاريخي، فالأدبي يتصل بالعالم السفلي للشخصيات المتخيلة بوصفها عوامل سردية، وبذلك فإن الأسلوبية الروائية تتبدى عن وظيفة تعبيرية شعرية تومئ إلى الواقع وتوحي به دون أن تشير له في تحقق، في حين أن التاريخي يستخدم الأسلوبية ذات الوظيفة الإشارية التي تشير إلى الواقعة، المفارقة، المتناقضة بأسلوبية سوسيو- دلالية إيحائية، وهكذا تتحقق العلاقة بين (fiction) أي بين المحقق والمتخيل، وهكذا يتداخل السرد المياني بالخصائص الروائي، كيف تتكرر هذه العلاقة متحققة في كتابة منيف الروائية؟

- إن أحد القوانين الرئيسية للواقعية، هو ما تطلق عليه أدبياتها (النمذجة - التنميط) ومن خلاله يتم التقاط «خبث الواقع» وفق تعبير لوكاش أود القيم تاريخيا، بتعبير بريخت، أو «شيطانية الواقع» حسب تعبير لوينين، الذي على الأرجح يستمد الاثنان (لوكاش وبريخت) اشتقاقهما المفاهيمية من مصطلح لينين، أي بالمأل هل يمكن إعادة صياغة هذا المفهوم بصيغة أقل مجازية وأكثر مباشرة، للكشف عن «بنية اجتماعية من خلال تجربة فردية» بصيغة عبد الله العروى؟ -في روايات منيف التي تنتمي للواقعية دون إعلانات وبراهين، أي ببداية الحس الإبداعي السليم، لا نجد هذه النمذجة، بالصيغة المشار إليها أعلاه، بل النموذج عنده يتشكل بصيغة جماعية، حيث الجماعة هي التي تمثل البنية الاجتماعية، وهو القاع الشعبي، كما في ملحمة المذكورين، فإذا كان الفرد يمثل النواة النموذج لبنية المجتمع الليبرالي، فهل رؤية منيف للتضاد في المجتمع العربي بوصفه تناقضا بين المجتمع والسلطة، هي التي تتيح لنا على مستوى التحليل السوسيولوجي للشكل، أن نستنتج أن الفرد في مجتمع وثنية السلطة الكلية عربيا لا مجال لممارسة أي شكل من أشكال فرديته؟ فلا خيار سوى جماعية النموذج الذي يعني بالدلالة

هل قال كل ما عنده؟ أم أن غيابه الروائي كان إشارة دلالية إلى أن نمونجه ليس المطلوب استعماريًا، فالمتطلب رجل السياسة العلمي الذي لا وقت لديه لشغل الخيال كالفنص ريتش؟

- إن من يعرف عبد الرحمن منيف كشخص وكاتب، تتركه العلاقة معه، إلى الحد الذي يدفعه لا شعوريا - لتحاشي نظراته، وذلك بسبب قوة ملاحظته النفاذة في مراقبته لشخصه، وحركاتهم، وطريقة تعبيرهم، وواقعهم وميولهم، مما يشعر المرء أنه قد يكون في ذات دائرة هذه الرقابة الشديدة التي تتركه وتترك كيفية التعامل معه، هل يمكن ملاحظة ذلك بما يوحى به من خلال علاقاته بأصدقائه؟

- في الفصل الأول الذي لا يتجاوز العشر صفحات يهرول السرد مسرعا بلغة ذات وظيفة إشارية إخبارية توثيقية، حيث يوثق لموت أربعة ولادة بدما من سليمان الكبير مروراً بصهره علي باشا، سليمان الكبير، وصولاً إلى عبد الله التوتونجي. إن المتلقي الذي لا يعرف هذه الحقبة التاريخية من تاريخ العراق، لابد وأن يتساءل عن درجة الالتزام بـ«الميثاق المرجعي» ودرجة إطلاق الخيال في إعادة صياغة الأحداث، لكن الأسلوبية الإخبارية، توحى للقارئ وكأن الكتابة توثق لا تخلق، ومن ثم يهيا للقارئ وكأن تسارع السرد، إنما يعبر عن ضيق صدر الكاتب تجاه رواية الوقائع التاريخية، ورغبته الجارفة بتأجيد الانخراط في المقن الحكائي، ليمارس متعة التخيل والخلق والإبداع !

هل هذا الفصل توثيقي فعلاً أم فيه بعض من عمل التخيل الروائي؟

ومما تلفت الانتباه في هذا الفصل، الحديث عن عبدالعزيز وابنه سعود، والإشارة إلى محاولة اغتياله في الجامع... الخ هل هناك غير عبد العزيز وسعود في تلك الحقبة، (وهما المعروفان في تلك الحقبة)، أم هي تحريية فنية بريختية تم من خلالها الإيماء إلى دور الوهابية في المنطقة، ونوعية الصراعات التي خاضتها في ظروف نشأتها وذلك عبر تفسير الزمن والخط بين الأزمنة، إشارة إلى إستمراريتهما في الزمن الحاضر؟

س- في مدن الملح: تم استحضار الشخصيات التاريخية، لكن بأسماء مستعارة (خزعل - خرييط - فنر) وهي أسماء بكل الأحوال لا تحيل إلى معنى في اللغة العربية، فمن أين كان

مشروعية هذه القراءة والتأويل؟

هوية الأنا / الآخر الغربي :

- في الروايتين هناك مشكلة العلاقة بالآخر الغرب، أي هناك مشكلة الهوية، وتاريخانية صيرورتها وهي تتأسس على تاريخ صيرورتها الوقائعية هناك وهناك، بين المجتمع الخليجي (مدن الملح)، والمجتمع العراقي (أرض السواد)؟ لكن دراما الصراع ينتهي في الرواية الأولى إلى أن الآخر الأمريكيان يستتبعون كل القوى الفاعلة (السلطة، الاقتصاد، السياسة) لما يصب في مصلحتهم، في حين أن (أرض السواد) تنتهي بالانتصار على الهالويوز والقنصل الذي يطلب إعفاءه، ويرحل، وتحقق أمنية السلطة والشعب في تحقيق الاستقلال والسيادة.

هل المغزى الدلالي لذلك هو وضع نموذج دولة داود باشا بوصفها تمثيلاً لجذر الخصوصية العراقية الوطنية الممتدة عمقا في تاريخ البشرية، وأن هذا البلد كان يدفع دائما ثمن تمسكه بالهوية حتى غدا أرض السواد من الدماء، منذ داود الذي اختارت الرواية لظفنه وصولاً إلى اللحظة الحاضرة، أم المراد هو تقديم نموذج لممكّنات تطابق تطلعات الحاكم مع شعبي، بحيث تقدم نموذج دولة داود كأمثولة من التاريخ، لكي يستجلي الراهن صورته في مرآة تلك اللحظة الماضي، لنقد النخبة الحاكمة للرهنه أن لا مناص أمامها، سوى البحث عن هويتها الوطنية - إن كانت صافية - في عمق وجدان وضهير شعبها، الذي ينهني لهذه النخبة أن تعيد ترتيب العلاقة مع مجتمعاتها بوصفها هي الدرع الحقيقي في اللحظات الفاصلة، لتأسيس علاقة جديدة بين الحاكم والشعب قائمة على احترام إرادة محكوم، والاستجابة إلى معاناتهم كما كان يفعل داود؟

- في مدن الملح شخصيات تتطور أي تتحول بفعل الحدث النفسي، بينما في أرض السواد الشخصيات لا تتطور، لا تتغير، هل تفسر ذلك بقصر الفترة الزمنية التي تناولتها أرض السواد وهي فترة استيلاء داود على السلطة ومن ثم عرض قطاع من مرحلة حكم؟ أم أن هناك ضغطاً من قبل اللاشعور المعرفي، أن أساس أرض السواد راسخ بروسوخ مدينته الزراعية العريقة التي تمتد إلى آلاف السنين، بينما إنسان الجزيرة هو إنسان الهجرات المائعة ومن ثم الاستعداد للتغيير وفق معطيات المكان الذي ينتقل إليه، لأنه لا يمتلك رسوخاً وعمقا في

السوسيولوجية ذلك النموذج الذي يتشخص في صيغة المجتمع الأهلي (المدني) في مواجهة السلطة التي تبتلعه، ومن هنا هل يحق لنا أن نستنتج أن بناء الرواية عند منيف يتناظر تكوينها مع تكوين بناء الدولة (الناطقة) كما في مدن الملح أو (الوطنية المستقلة) كما في أرض السواد؟

- (هذا الغمض جاب هذا العطر)، ذلك المثل البدوي يلخص بالتجربة الحياتية المعاشة أطروحة هيفل عن التاريخي الذي لا يكون تاريخياً إلا عندما يمكن اعتبار الحاضر - نتيجة تلك الأحداث التي تؤلف في سلسلتها الشخصوس والأحداث المطروحة - حلقة جوهريّة

هذا المثل البدوي، المتأول نظرياً في الأطروحة الهيفلية بشكل الأس للباب الذي ينهض عليه عالم رواية عبد الرحمن منيف، على مستوى البناء، الموضوع، الحكاية، المنظور، ومن ثم رؤية العالم التي تنسرب في خلايا النص، فتصوغ كل عناصر التشكيل فيه.

هذا المثل يتكرر، ويتردد كثيراً في مدن الملح، وإذا كان الإشارة إليه في أرض السواد طفيفة، لكنها أيضاً تتأسس بنائها ودلائها على هذا القول.

ربما أمكننا هذا السياق استعارة «التاريخانية» بالدالة التي اقترحها عبدالله العريوي ويسمين الحافظ، على اعتبار أن هذا المصطلح يشير إلى القراءة التأويلية للتاريخ، فكراً أو سياسياً أو إبداعياً، وبذلك فإن هذا المصطلح يساعدنا على تجنب اللبس عند الحديث عن التاريخ في الرواية، وهو ذو أهمية كبيرة في ملحمتي (مدن الملح - أرض السواد)، أي يجنبنا عملية الخلط بين التاريخ كقوة فاعلة في الزمان والمكان بوصفه قانوناً، والتاريخ بوصفه لحظة معينة في الزمان بماثباته تاريخاً، ففي المفهوم الأول تكون القراءة والمساءلة والتأويل والتفسير، وفي المفهوم الثاني تكون الوثائق، والوقائع والأحداث المؤرخة، في المفهوم الأول تكون القراءة الأدبية التي تومي، توحى، تقرأ وفق منظورها، رؤيتها، وفي المفهوم الثاني تكون القراءة الموضوعية التي تشير إلى اللحظة، الواقعة، تحديدها، تؤرخها، تموضعها، فالوظيفة الأسلوبية عندها ستكون وظيفة إخبارية.

الحدود تتداخل إلى حد بعيد بين التاريخانية والتاريخية في مدن الملح لكنها في أرض السواد، تجدد مساحة الأدبي، والتأويلي، التخيلي أوسع، منها في مدن الملح، ما مدى

المكان، ولعل المرحلة الأموية مثال صاعق على هذه القدرة في الانتقال من مرحلة النظام القبلي إلى النظام الإمبراطوري، وبسرعة صاعقة من حيث الزمن، عسكريا وحضاريا ودهاء سياسيا؟

- جابر عصفور يرى في كتابه الأخير (زمن الرواية) أن «هاجس التغير» هو الهاجس المسيطر إلى حد التهور، على الرواية العربية، وهو يتصل بـ (ملحمة البحث عن الهوية) هوية الأبطال، هوية الأمة، ورحلة البحث عن الهوية الاجتماعية يناظرها رحلة هوية البحث عن النوع الأدبي الذي يجسد هذا البحث ويتجسد به.

إلى أي حد يمكن أن نطلمس هاجس التغير هذا، متحققا بملحمة البحث عن الهوية في مدن الملح، حيث حركة الزمان والمكان هي حركة البحث عن الشكل الذي سيؤول إليه المجتمع، أي الهوية التي سيكتسبها، وهو يتغير، بينما مسألة الهوية واضحة، وراسخة في أرض السواد، والصراع في الرواية يعبر عن ملحمة الدفاع عن الهوية، في حين أننا في مدن الملح نتابع تفككها وإعادة إنتاجها وفق حاجات الآخر الأجنبي؟

- يقول ملفيل: «من أجل إبداع كتاب كبير ومؤثر يجب أن يكون لديك موضوع كبير» وروايتا (مدن الملح - أرض السواد) تجسيد عملي لهذه المقولة، ترى هل طاف التفكير بذلك - قبل الشروع بالكتابة - أي التفكير في موضوع ملفيل هذه؟

فتنة الأدبية الشعرية :

- الشعرية في الرواية انسربت من القصدية إلى الرواية تجسيدا لتوحيد الأبطال المأزومين الذين تتباعد المسافة بين ما يتطلعون إليه من مبدأ الرغبة وما لا يكون سواه من مبدأ الواقع.

وأفصح ولى روايات منفي بالغة فهو يدللها، ويلاعبها، حيث تتوفر على نهر كبير من المفردات، والتوفر على إحساس وشعور عميق بها، ولهذا فإن النص يدورها، بالإيقاع نفسه الذي يدور فيه الشخصية، حيث يتمثلها برهافة وإحساس عميق بروحها وحساسيتها، فتطاوله لجنة العريكة، مستجيبة، مدلهة أمام الدلال الذي يحيطها النص به...

مما يستثير مسالة النص عن أولوياته في مبادأة الشروع في الكتابة الشروع، الشروع بعمل روائي، هل الموضوع

الكبير، هل الحكاية وشكل تكوينها البنائي، أم الشخصيات؟ -مهما حاول نص منفي أن يخفي ولعه باللغة وتشكيلاتها المجازية والجمالية وراء قناع الراوي المعادي، فإن فتنة الشاعرية سرعان ما تخرج السرد عن حياديته الموضوعية وإيحائه السوسولوجية، في الجزء الثاني (ص ١٧٨) يتم الحديث عن أسراب الطيور النهرية بلونها الأبيض الناصع، «فكانت مثل ضحكات الأطفال»!

لقد أراد تهريب هذه الصورة وسط تحشد السرد، فنسبت الصورة إلى الأسطة إسماعيل الحلاق، لكي يبرئ الراوي من الذاتية الانفعالية وشطحات الخيال الشعرية، لكن الواقع يقول أن ليس هناك (حلاق) قادر على تقديم صورة شعرية حدائية يبلغ الإنزاح فيها هذا الحد من تداخل معطيات الحواس !

كيف يمكن تحقيق علاقة متوازنة روائيا بين الوظيفة التعبيرية الشعرية للجملة، والوظيفة الإشارية الإخبارية الموضوعية سوسيو- دلالية؟

إن من يقرأ أعمال منيف يلاحظ اهتماماته بالشخصية، بوصفها دورا، بوصفها صوتا، والتعرف عليها يتم من خلال المشهد السردى، وليس من خلال روي حكاية الشخصية، ولعل هذا ما يفسر افتقار رواياته للشخصية الفردية التي يتم قصص قراءتها، باستثناء المحملجي في «مدن الملح» بينما التغير الذي يلحق بالمكان يترك آثاره على الشخص، حيث التحولات العنصرية الكبرى في مدن الملح، بينما في أرض السواد عبر أجزائها الثلاثة، فثمة زمن انتشاري، وشخصيات منتشرة لا تتغير مصائرهما

على مدار الرواية.

يمكن للمرء أن يفهم باستخلاص نوع من المعادل المجازي الذي ينتج نائظا بين زمن منتشر، وأرض منتشرة بانتشار اندياحات الأنهار والفيضانات، والأرض في (أرض السواد)، بهنما يتنذر الزمن في (مدن الملح)، تذير رمال الصحراء، وتنذر الملح الذي راح يشكل ملاط بناء المدن النفطية، وبناء الرواية التي تسجل تاريخها منذرا، تاريخ انتقالات وتحولات غير مندمجة عضويا، ولا متلاحمة تكوينيا. يتنذر الزمن في مدن الملح، بينما في أرض السواد يتنكر باتجاه بناء الدولة الوطنية المستقلة، في حين أن تذير الزمن في مدن الملح كان ليما لتذير الدولة التي لا تملك من أمر نفسها شيئا، إنها

**ملفيل : «من أجل
إبداع كتاب كبير
ومؤثر يجب أن
يكون لديك
موضوع كبير»
وروايتا (مدن الملح
- أرض السواد)
تجسيد عملي
لهذه المقولة**

الدولة التابعة التي يملكها زمن الآخر (الأجنبي) وهي لا تملك زمنها؟

هل إشارة دائمة إلى اهتمام داود باشا بالشعر والشعراء هو إشارة دلالية إلى للتراتبية الأدبية التي تجعل من الشعر فن السادة، والقص فن العامة الذي يتداوله الناس في مقهى الشط؟

لا شك أن شخصية داود هي شخصية حقيقية، لكن إلى أي حد يمكن اعتبار الشخصيات الأخرى التي تشكل طاقمه، بطانته الحاكمة، هي حقيقية، أي إلى أي حد التزم النص بـ«الميثاق المرجعي» وفق تعبير علماء السرديات، أي انتاج التقاطع بين المحفل السردى الداخلي، وما يعادله في الواقع الخارجى؟ فإذا كان قد التزم بـ«الميثاق» بالنسبة لشخصية داود فهل الأمر نفسه ينطبق على قائد جيشه الأغا

(علوي) - ناطق أفندي - فيروز - عزرا أفندي - القنصل ريتش - طلعة باقة - الكيفيا - ساسون - ميناس - صفوت - مرداد).

س - المثقف في (أرض السواد) لا قيمة له، سوى المثقف السلفي، مثقف الفتوى، والتشريع إلى السلطة، فهل صورة المثقف العراقي اليوم، الملتحق بمعارضة أجنبية، إيرانية أو تركية أو أمريكية، دفعت الرواية لعدم الثقة بالمثقف، والمراهنة على الشخصية الشعبية الوطنية التي تتحمل اليوم كل الأوزار، أوزار نخبتها الحاكمة، ونخبتها المثقفة، ونخبتها المعارضة شعبية كانت أم كردية أم «يسارية» حيث الجميع ينتظر الخلاص على يد الأمريكان؟

الدين الرسمي / الدين الشعبي :

لقد أشعلت الرواية حرباً طريفة بين (الملا) حمادي، وسيفي، حيث خوف الأول للثامن من الثاني أن يصعد إلى العتنة مشهراً بالتقوى الزائفة، والورع الكاذب للثالث، هل أرادت الرواية من خلال هذه العلاقة الصراعية الدودية في المأل، أن تقيم تمايزاً بين الإسلام الرسمي الممثل ببرجال الدين، الذين هم في أغلبيتهم فقهاء للسلطة روائياً-تاريخياً أو كما سماهم الأغا (اللقائمة)، وقد برزت هذه الصورة من خلال الفتوى التي يستخلصها داود من رجال الدين بضرورة حرب البدو (الكفار)، وبين الدين الوطني الشعبي بوصفه عنصر الهوية الثقافية لأمة لا تزال أغلبيتها أمية، وهذا الدين الشعبي هو دين التسامح،

والتواد والتضامن، والمحبة، والموقف الوطني؟

- من هذا المنطلق المتسامح يحضر (مشروب العرق) بوصفه عنصراً «ثقافياً وطنياً» يشترك فيه الجميع (الفوق والتحت)، حيث نادرون هم الذين لم يشربوا عرقاً، على طول الأجزاء الثلاثة؟

- ويروح التسامح هذه، لا يعدم النص، كما الحياة، أن يجد رجال دين متسامحين ولو برغباتها، كشمسي أمين المورط بالكيفيا المزواج الذي عليه دائماً أن يجد له حلاً، فيطلق واحدة ويستبدلها بالأخرى، وإذا مرض عليه أن يفتي بـ«دواء الأرمين» الذي هو الاسم المتداول مجازياً لـ(مشروب العرق)، فقد افتى في ص ٣٦٢ من الجزء الثالث «أن دواء الأرمين في حالات ومقادير معقولة، إذا طلبته نفس المريض فلا يعتبر حراماً أو معصية»؟

- الجملة السردية في حالات كثيرة تقوم على دمج صوتيتين متغايرتين، صوت الراوي المحايد وصوت الشخصية الراغبة، فنتج المفارقة ومن ثم تبطن الجملة بالسخرية والتهمك، كفتوى شمسي أمين السابقة، لكنها السخرية البيضاء التي تنير الموقف، الحدث، الشخصية من الداخل، فضفي على الكتابة طزاجة وحيوية، وعلى الحياة القائمة بعض الألوان الزاهية، رغم كل الزهور السوداء الملقاة على صليب الواقع المصور؟

السرد / الزمن :

- حركة السرد في أرض السواد انتقشارية دائرية، إذ حركة الزمان تنقلب على حركة التعاقب، وحيث الحركة الأخيرة هي التي تحكم مدن الملح، إلى أي حد يمكن الركوب إلى هذا التوصيف؟

- إذا صح توصيفنا لحركة الزمن كما أسلفنا، فهل يمكن قراءته دلالياً على أن الزمن التصاعدي في مدن الملح، كان تعبيراً عن تصاعد زمن خارجي طارئ على فضاء الرواية مكاناً، بشراً، حيث نموذج التكوين البنائي، كان يسير باتجاه الانحلال الداخلي، الذويان، القلق من المكان، الاضمحلال (غياب النموذج الأصلي) لصالح النموذج الطارئ، الذي يقوض الأصل، لصالح نموذج، في حين أن الحركة الانتشارية الدائرية في أرض السواد كانت تشير دلالياً على ازدياد شدة الترخس في المكان والانشداد إلى هويته، ومن ثم

يقود النص حكايته
المكان، حيث يقود
العراق هو البطل
روائياً، وقارة الزمان
حيث اللحظة
التاريخية التي
تؤسس لممكن السيادة
الوطنية متمثلة
بنموذج داود

فإن حركة البناء كانت حركة تستمد مرجعيتها من زمن داخلي، يريد أن يمتلك زمن العصر، فالدولة (التي بناها المؤسس في مدن الملح) كانت دولة تابعة بالأصل، بينما أصل دأول للدولة الوطنية التي لا زالت حتى اليوم تدفع ثمن هذا الرسوخ في أنماطها التاريخية وناشيتها المضاربة الثقافية العميقة الجذور، ولهذا ظلت تترعرع بالدماء حتى بقيت على مدى الأزمان أرض السواد، إلى أي حد تحقق هذه القراءة الدلالية في المغزى الدلالي للنص؟

تعدد الأصوات وحق الكلام :

— إن نص عبد الرحمن منيف قادر على محاكاة كل الأصوات، حيث الحرص على استقلاليتها وممارسة سيادتها في القول والتعبير واللهجة، وبذلك فإن الكتابة تحقق حريتها عندما تتمكن من خلق عالم يتساوى فيه الجميع من حيث الحق بالكلام (الباشا وحسون، العاهرة و الفاضلة، عوالم الأفق وعوالم التحت) كلهم يحضرون بالتساوي في عالمه الروائي، الأمر الذي من شأنه أن يجعل من فعل الكتابة والإبداع، فعل حرية ومساواة، ردا على واقع قابع للحرية ومدمر للمساواة، بذلك تدمر علاقات التراتب (الهيراركية) بين المركز والأطراف، بين الجايد والنايذ بين العالم العلوي والعالم السفلي، وذلك عندما يتساوون في الحيز الذي يشغل فضاء النص، أو الفاعلية في الحدث، أو الموضوع الذي ينصب عليه الوصف، فالكل منخرط في عالم كرنفالي تتحطم فيه الحواجز والحدود، وإذا كانت هذه الكرنفالية في أحيان كثيرة بدت سوداء فقطر دما، لكنها — مع ذلك — تجد دائما الوقت الكافي للفجر والبهجة والمزاح واللعب ونصب الأفخاخ والمقالب وسط كل هذه القسوة، قسوة الطبيعة (الفيضانات) قسوة علاقات السلطة (مقتل بدري المأساوي) أو (احتزاز رأس سعيد بلطة عليوي)، بل وحتى قسوة الناس الطغيين عندما يتسلون بإبذاء حسون رغم كل النوايا الطيبة والبرية؟

— هذه الكرنفالية التي تتيح لكل عينات البشر التواجد المتساوي فإنها تنتج بشكل متناظر علاقات التساوي والتكافؤ على مستوى العناصر التكوينية للبناء الروائي، فثارة يغدو النص حكاية المكان : حيث يغدو العراق هو البطل روائيا، وثارة الزمان : حيث اللحظة التاريخية التي تؤسس لتمكن السيادة الوطنية متمثلة بنموذج داود، وثارة أناس مقهى الشط (سيفو — الأسطة إسماعيل — الأسطة عواد —

الحاج صالح... إلخ) فالكل يتبادلون دور البطولة الذي يعني على مستوى المحفل الأدبي التواصل أن الديمقراطية التي تشكل هاجس روايات منيف سياسيا، تدغو هاجسا إبداعيا ليس على مستوى المضمون فحسب بل وعلى مستوى الشكل والبناء وتكوين البنية الروائية ذاتها؟

— رغم هذه الكرنفالية، التعدد الصوتي والتدرج اللوني وسيادة النسبي، فإن منظومة القيم لا تزال في هذه الرواية مستمرة بذات المعايير الأخلاقية التي تسود أعمال منيف، وهي المنظومة المؤسسة على فكرة (الإنسان خير بالمطلق، وشهير بالنسبي) ولقد عبر هذه الموضوعة الصديق فيصل دراج عندما سأله في حوار لهما في (مجلة الحرية) حول إحلالك للراء محل الإذانة والشقة محل الكراهية، وكان في إحدى الندوات له في مدينة حلب قد سئل حول هذه الموضوعة في رواياته السياسية (شرق المتوسط — الآن... هنا) وفحوى هذا السؤال : أن تصويره للقمع يؤدي إلى إثارة الذعر في نفس المتلقي أكثر مما يثير الكراهية والغضب ضد الجلا، فالفقارئ يتعاطف مع البطل المعذب، لكن النص يضرب صفحا عن الجلا فلا يبقى سوى فعله المستنكر، وذلك لأن النص لا يستحضره مشهديا ليضعه في دائرة الضوء بهدف الكشف عن وحشيته أو للكشف عن سفارته وجبنه كما يفعل روائيواأمريكا اللاتينية ساخرين من جنرااتهم الذين (لفقوهم صغبر)؟

— إذا كان في (مدن الملح) بعض الشخصيات الكريهة، خاصة ممثلو السلطة فإنهم مع ذلك يقدمون كضحايا، إلا أنه في «أرض السواد» لا وجود لشخصية تدعو للكراهية حتى ولو كان الأغا عليوي، فشخصيات القصر بدوا من الولي (داود) انتهاء بكل بطانته، بما فهم مسؤول المألة الشحيح (نادر)، فهؤلاء جميعا إذا كانوا لا يثيرون التعاطف فهم لا يدعون إلى النفور، أما بالنسبة لشخصيات مقهى الشط، شخصيات عالم التحت، فكلهم قدت قلوبهم — مثل حسون — من ذهاب، ترى هل هذه الذميمة هي ذميمة طيبة هؤلاء الناس فحسب أم هي ذميمة قلب للكاتب الذي يبدو أنه لا يعرف الكراهية والحقد، وربما أن هذا القلب ذا البريق الأبيض هو الذي يدفعه إلى اعتبار القمع بحد ذاته هو عدوه اللدود، لكنه لا يستطيع — لبياضه — أن يواجه كل هذا القمع بلغته الشرسة ذاتها، فلا يجد إدانة أكثر من تصوير بشاعة القمع في ذاته، ألا يكفي القمع بشاعة أكثر من يشاعنه في ذاته وفق منطق رحمانية منيف؟



معاش يلفه الكفن

صورة الموت في مدن الملح

محمد شاهين *

من أطرف الشخصيات التي يقدمها لنا عبد الرحمن منيف شخصية أم حسني التي تجبر على الرحيل من أولادها إلى موران وحران وهي تحمل معها بقعة يكشف النقاب عن محتوياتها فقط بعد أن تلفظ أم حسني أنفاسها. وتعتري الجميع الدهشة عندما يجدوا كفناً في البقعة والذي احتفظت به أم حسني وحافظت عليه في المنفى، في مدن الملح. هذا حوار بين أم حسني وأديبة زوجة ابنها:

- البقعة؟

- فيها يا بنتي، ما حضّرت لآخرتي.

- وظلت عينا أديبة تنظران بحزن وتساؤل، تابعت أم حسني:

- فيها، يا بنتي كفني !

* ناقد من الأردن

وفي فجر اليوم التالي، لحظة انقشاع الظلمة وبداية أول النهار، وبعد ساعة من وصول طبيب من المستشفى الأهلي، وقد انتدبه الدكتور صبحي المحملي لكي يقوم بمعالجة أم حسني بعد أن اعتذر هو عن القيام بهذه المهمة بنفسه، لأنه: «اعتزل المعالجة العامة» كما قال لسعيد الذي وصله بعد منتصف الليل بقليل، في تلك اللحظة بين آخر الظلمة وأول النهار، وحينما كان سعيد يجوب Moran من أقصاها إلى أقصاها بحثاً عن صيدلية لشراء الدواء، فاضت روح أم حسني.

قالت أديبة لسائق القصر الذي جاء بعد ثلاثة أيام مبعوثاً من الشبخة يسأل عن أم حسني. قالت له من وراء الباب الموارب أنها غير موجودة. وحين سألها متى تعود أو متى يعود هو، لأن الشبخة تريدها لأمر مستعجل، ردت أديبة:

— قل للشبخة أنها راحت.

— ومتى ترجع؟

— لن ترجع.

— سافرت؟

— أعطتك عمرها!

— شنهر؟

— ماتت.

— ماتت؟

— أي نعم، ماتت.

— الله يرحمها ويرحمنا.

قال سعيد لزوجته بعد أسبوعين على الوفاة:

— دائماً كانت عيني على البقجة، كنت خائف من كبرها. كنت متصورها من جملة التجارة ... وأبداً ما تصورت أنها كفن...» (منيف: ص ٣٥٠-٥١)

تمثل البقجة لقطة رائعة يقدمها لنا الراوي. وأروع ما فيها فنياً على الأقل أنه يقدمها للقاء صبرة

ناطقة بالحال دون تعليق لأن فيها من الإيحاء ما يغني عن كل تأويل. وأقل ما يمكن أن توحى لنا به هذه البقجة أن صاحبها أحست بالغريزة أن الحياة والموت في مثل هذا الوضع هما سيان. وأنها تختلف عن أبنائها الذين يتهافون على الكسب المادي دون أن يعوا أنهم يعيشون حياة وهم مستقرة خلف ما يسميه عبد الرحمن منيف القشرة الصلبة التي تمثل أصحاب النفوذ في Moran وحران. لقد أعانتني شخصية أم حسني على استيعاب موقف كنت قد وجدت نفسي أمامه في منتصف التسعينيات من القرن الماضي عندما أتحت لي فرصة زيارة والدتي في الضفة الغربية بعد انقطاع دام لعدة سنوات للأسباب المعروفة. كانت والدتي تقيم وحيدة في بيتي هناك عندما لمحت صرة صغيرة جداً أحكمت أمني صرّها ووضعتها بجانب المفدة التي توسد رأسها فوقها. وسألت أُمي عن الأمر فأجابت بابتسامة وهذوء أن الصرة التي ظننتها حجاباً، تحتوي على مبلغ من المال أودعته فيها ليكون مصاريف جهاز الكفن عندما تحين ساعتها. طبعاً اقشعر بدني لأنني كنت لا أتصور فكرة فقدانها في يوم من الأيام، وداعتها بشيء من الكوميديا السوداء لملء الفراغ وقلت لها كيف أنها لا تخشى أن يتسلل أحد إلى الغرفة ويسرق الصرة، فأجابت أن أهدأ لا يجرؤ على سرقة الكفن! وعلاوة على ذلك فإن الذين يزورونها من المحبين لها في الدنيا والآخرة. وقد روت لي قصة شهد عليها الجيران ويقية أهل البلدة وهي أن الدورية الإسرائيلية التي كانت تطوف شوارع البلدة كانت تختار موقعها في أغلب الأحيان بجوار سور البيت . وفي مرة وحيدة اقتحم جنديان البيت وعثرا فقط على الصرة التي كانت ملفوفة بشكل كروي. وقالت لهما مبتسمة عندما سئلت عنها أنها حجر، وضحك الجنديان وضحك معها. وقبل أن يغادرا البيت

بالإنجليزية (Resignation) معتبرة أن البقاء على وجه البسيطة إنما هو نوع من الصمود والتحدي. وفي المقابل، كانت والديتي تطل من الشباك وتقول بشيء يعبر عن دراماتيكية الحدث أن الذي ستفقدته وهي في القبر هو النور الذي تنعم به طيلة النهار. أما أم حسني فقد كانت تشعر أن الظلام يحيط بها من كل مكان في موران، مما يعني مجازياً أن الظلام كان يلف حياة أبنائها في موران ليل نهار. فصورة الموت كما تقدمها أم حسني إذن هي أشبه بالقصيدة للتصويرية (imagist) التي تصور ولا تنطق، والتي توحى ولا تقول، والتي تجعلنا نحس بما في داخلها دون أن تنطق بالقول الفصل أو الحكيم بسبب المسافة التي تشهدها بنية الصورة.

هناك صورة مغايرة يرسمها عبد الرحمن منيف للموت تتمثل في وداد وهي صورة ربما تكون مألوفاً، وهي وظيفية في تركيبها. فحياة وداد من أولها إلى آخرها مسلسل من الموت المرعب. الحلقة الأولى في هذا المسلسل هي جو الأسرة الذي تربت فيه قبل الزواج، إذ إن مهنة والدها وهي «قسّام شرعي» تشيع في البيت على الدوام مناجات الموت، ولا تمنع والدتها تخيير هذه الأجواء، بل إنها تساهم في إشاعتها وكأن الاستجابة إليها عندما يتحدث زوجها عنها من الواجبات الزوجية. أما وداد فإن حساسيتها ترفض هذا الجو جملة وتفصيلاً وكذلك البيت الذي يحتضن أجواء الموت:

«وهذه المهنة التي استهوتها تماماً، جعلته لا يتحدث إلا عن الموت والموتى: كيف خطف الموت البشر وأبقى الثروة، لكي يختلف عليها الأحياء، ولولاه لأمات الناس بعضهم بعضاً، وأنّ الموتى ذهبوا إلى الباري بأكفانهم، ولا يمكن تمييز الواحد من الآخر أو التفريق بينهم.

قالا لها بأنهم يحمونها، فردت عليهم أنها هي أيضاً تحميهم بعجزها وسنها إذ كانت قد جاوزت التسعين!

إن ما يلفت النظر في صورة الموت عند أم حسني أنها صورة تصويرية طبيعية خالية من ارتباطها بدوافع أخلاقية ومسببات خارجية أو مباشرة تجعل المرء يضيق ذرعاً بالحياة فيتمنى الموت أو يخشى الموت فيبحث عن وسيلة في الحياة تنجيه منه. وقد عاشت أم حسني، وكذلك أمي، وهما تحيان الحياة ويهجنها وتستمران فيها دون خشية من الموت

كماقبة توقف نبض الحياة. الموت عند أم حسني هو أشبه بما يسميه ت. س. إليوت «الموت في الحياة» أو «الموت حياً» (Death in life)، وهي الثيمة التي تتمركز حولها قصيدته المشهورة «الأرض الباب» (١٩٢٢) عندما جعل تلك القصيدة بمثابة تأبين للحضارة الغربية التي حصدت حربها العالمية حياة ملايين البشر واعتبر تلك الحضارة مقلصة

من الناحية الروحية. إن ما جعل أم حسني ترى الموت في حياتها حقاً هو رحلتها القسرية من الشام إلى موران وهجرتها من الوطن إلى الغربة التي لا بد وأنها أحست بفسادها عن قرب وعن بعد، إذ أنها كانت تدرك أن الحياة في موران ليست مجرد استبدال مكان بمكان. وهكذا يجعلنا عبد الرحمن منيف نشعر أن رحيل أم حسني من حلب إلى موران أشبه بخروج السمك من الماء. وقد تساوت الحياة مع الموت عند أم حسني دون أرق من وقوع الموت الفعلي.

تعيش أم حسني حياة شراكة بين الحياة والموت، بين عدم الوقوع في شبكة التوقعات والأمال العظام التي تزينها الحياة وعدم الخضوع للمخاوف التي يسببها الموت لبني البشر وهم على قيد الحياة. فحياتها أشبه بالاستقالة من الحياة أو ما يسمى

كانت وداد تسمع هذه القصص في الليل والنهار، وتولدت لديها نتيجة ذلك كراهية لهذا البيت الذي لا تدور فيه إلا قصص الموت والموتى. أما حين جاءت أم حكيم تستشير ثم تخطب، فقد مثلت معها وداد دوراً كاملاً، واجتازت الاختبار، فما كادت تقترب منها أم الحكم لتتأكد من رانتحتها حتى أعطتها نفسها.» (منيف:ص٤٧)

حالة اليأس هذه أو حياة الموت في الحياة التي عاشتها وداد في بيت والدها هي التي جعلتها تلبي طلب والدها صبحي المحملي التي جاءت بيت الأسرة طالبة يدها. طبعاً كانت وداد تأمل في أن تتحرر من كوابيس الموت في بيت الأسرة. واكتشفت وداد لسوء حظها أن الزواج لم يحقق لها ما كانت تصبو إليه أصلاً، وأن بيت الزوجية الذي انتقلت إليه لا يقل بؤساً عن بيت الأسرة التي اعتقدت أنها هجرت كوابيس الموت فيه إلى الأبد:

«وداد التي كانت أمام شبح الموت الذي تخافه وتهرب منه باستمرار: لأن (رائحة الموت عالقة بلباب أبي، وهو الآخر لا يفارق أمي)، لم تتردد في أن توافق الحكيم على الانتقال من مكان إلى آخر. أما حين رافق بعثة الحج أول مرة، وعاد وذكر أنه لم يتوصل إلى نتيجة بالنسبة لـ (ملك العائلة) لأن الوقت كان قصيراً (وهؤلاء الحجاج المستنون لا يرتاحون ولا يتركون أحداً يرتاح) ويجب أن يعود مرة أخرى لمتابعة بحث الأملاك، ولأن هذه البلاد لها مستقبل، ويمكن للإنسان أن يصبح غنياً بين يوم وليلة، إذا كان فهيماً وشاطرًا.» (منيف:ص٤٨)

وغياب صبحي معظم الوقت عن وداد بسبب انشغاله في المشاريع المادية يجعل وداد تدرك أنها قد استجارت بالنار من الرضاء، وأنها أصبحت تعيش موتاً جديداً ربما أقسى من سابقه. صحيح أن وداد قبلت بزواج تقليدي، ولكنها في داخل نفسها ليست تقليدية تماماً. ويتشكل الرعب عندها من ناحيتين:

الأولى هي الفراغ العاطفي الذي يتركه غياب الزوج عن زوجته، والثانية هي القلق الذي يساورها دائماً بشأن موران بوصفها ليست مكاناً آمناً للاغتراب، وأن منفذ مشاريع الحاكم في موران وظيفة غير مأمونة. وتثار وداد لنفسها ولرغبات جسدها التي عاشت مكبوتة في بيت أسرتها الأولى وحرمت من إشباعها في بيت أسرتها الثانية. وهكذا تنجرف إلى تحرير رغبات جسدها في علاقتها مع حامد. لكن تحرير جسدها لا يمتد إلى تحرير عقلها وموقفها، إذ أنها وافقت على زواج ابنتها سلمى من الحاكم، وكأنها أرادت لابنتها زواجاً تقليدياً مشابهاً لزوجاتها هي. وهذه مفارقة أخرى يبدعها عبد الرحمن منيف في رسم شخصية وداد إضافة إلى المفارقة السابقة، وهي خيبة أملها في التحرر من شبح الموت الذي تربت في جوف قبل الزواج، والذي وجدت نفسها بعده زوجة تعيش عيشة لا تختلف كثيراً عما كانت عليه خارج المكان السابق.

أما المفارقة الثالثة فهي أن وداد تسافر مع ابنتها في شهر العسل تاركة زوجها صبحي وراءها وهو يواجه أعنف خيبة أمل في حياته دون علم بذلك: وذلك حين وجد نفسه مجبراً على الإقامة الجبرية في قصره بأمر من الأمير فاجأه به حامد في رسالة مفاجئة. وعندما قرأ صبحي تلك الرسالة أحس بالذهول، وشعر أن الموت أقرب إليه من الحياة. ولم يفرج عليه سوى أمر لاحق من الحاكم طلب إليه فيه المغادرة فوراً، ولم يفق من الصدمة إلا عندما طلب من المضيفة في الطائرة التي تقله كويماً من الماء أعاد إليه الحياة من جديد وجعله يستيقظ من أوهامه التي غرق فيها من قبل.

ومن أكبر المفارقات أنه ولأول مرة تمنى لو كانت وداد إلى جانبه. وكان عبد الرحمن منيف يريد أن يقول لنا أنه ليس من الإنصاف أن تكون شريكة الحياة في الضراء فقط. وموجز القول أن صبحي

المحملجي ذاق طعم الموت أثناء إقامته الجبرية المفاجئة أو التي كانت خارج حساباته. وكما دخل سوران وحيداً محملاً بآمال عراض وأشاد فيها القصور، خرج منها كذلك بكوابيس الموت، مخلفاً وراءه جميع المكاسب المادية محض قصور ظلت واقفة في الهواء.

أما صورة الموت الأخرى فهي مختلفة تماماً لأنها حرفية ومباشرة وخالية من المجاز. صورة اثنين أبلغ عنهما راع قائلاً أنهما قد اشتركا في نفس خط الأنابيب، وقرر ابن الشلبي، بأمر من الحاكم خزعل، أن الرجلين يجب أن يُقتلا حتى إذا لم يعترفا، وذلك من أجل أن يكون قتلها درساً لابن هذال نفسه. وكما يقول الحاكم: «لا فرق بين مذنب أو من يريد أن يكون مذنباً». وقد التقى جمع غفير من الناس بعد صلاة الجمعة ليشهدوا المصير البشع الذي كان في انتظار الضحيتين. واختلطت مشاعر الناس وتداخلت أقوالهم وتعليقاتهم. وهذا مقطع قصير من المشهد المفزع:

«أجلس الرجلان على الأرض بشكل جديد. أجلسا كما لو أنهما يركعان وينويان السجود. أجلسا بصعوبة أول الأمر، أما حين شدت أيديهم إلى الأمام ثم شدت بالأرجل، فد كانا في حالة تشبه من يستغفر ربّه. قال الرجل المسن:

– اللي قالوا لكم يكذبون .. وأولاد حرام.

لم يجبه أحد. تابع:

– خلوني أشوف الأمير يا جماعة.

لم يجبه أحد، تابع بغضب:

– ودمي وخطيتي برببتكم اليوم وكل يوم .. وإلى يوم القيامة.

قال الشاب بنزق:

– إذا كان أميركم فيه خير، وإذا كان حاكمكم فيه خير خله يعرف اللي سواها.

قال الرجل المسن:

– حتا مظلومين، أولاد الحرام ظلمونا، ودمنا برقاب القريب والبعيد.

قال الشاب:

– والله لألعن أبو الأمير وأول من حط حجر بحران.

قال الرجل المسن بغضب حزين:

– لا تخف يا حمد، دمنا ما يضيع، والديّة راس الكبير، دمنا برقاب اللي يشوفون ويسمعون .. وتشف.

ويطريقة فيها من المكر أكثر مما فيها من البراعة، غمز رئيس المفرزة الجلاء، وطلب من رجال الأمير، بحركات يده أكثر من الكلمات، أن يبتعدوا، وأن ينتهبوا، والجلاء، الذي كان ينتظر منه الإشارة، تحرك.» (منيف: ص ١٩٧ – ٢٠٠)

إن صورة الموت في الرواية هي من أكثر الصور شيوعاً. وهناك عموميتان تخطران للذاكرة في هذا السياق: الأولى أن الراوي كثيراً ما يقتل شخصية في روايته لأنه يضيق ذرعاً بها ويصبح من الصعب عليه أن يتركها تستمر في الرواية دون سيطرة عليها تفرضها الضرورة الفنية. أما العمومية الأخرى فهي أن العلاقة بين كاترين وهيكلليف في رواية «مرتفعات وذرنج» – وهي أشهر علاقة غرام في الفن الروائي، تنتهي بالموت لأن العالم على اتساعه لا يتسع لمثل هذا الحب الجبار الذي يسمو على حدود الفناء في هذا العالم.

أما الخصوصيتان اللتان تقفزان إلى الذاكرة عند قراءة مدن الملح فهما أولاً صورة الموت التي تتجسم في شخصية مس هافيشام في رواية ديكنز العظيمة «الأمال العظام»، والتي تعد من أشهر الروايات العالمية. فبعد أن تزوجت مس هافيشام هجرها زوجها في الليلة الأولى للزفاف مما جعلها تتخذ قراراً بأن توقف الزمن وتحول غرفة نومها إلى

مقبرة أبدية حيث توقف ساعة الحائط عند الساعة التي هجرها فيها زوجها. وتظل مرتدية ثياب الزفاف وتطلق أبواب الغرفة من أجل أن لا يدخلها النور الطبيعي محتفظة بتلك الشموع التي أضاعت ليلة الزفاف. ويصف لنا الراوي كيف أن الصراخ والعاكبات تملأ الغرفة وهي تعيش بداخلها إلى آخر ذلك من مظاهر الحياة في الموت التي تعيشها مس هافيشام. وأهم من كل هذا وذلك أنها تبنت طفلة اسمها استيلا أصبحت شابة جميلة مع الزمن. والهدف من وراء هذا المشروع هو أن تقوم بالانتقام

من الرجال من خلال تعطيم قلوبهم وذلك بعد أن نجحت هي بنزع كل مشاعر الحب والمحبة من قلب استيلا. وكان الضحية هو (بب) الشخصية الرئيسية في الرواية الذي يقع في غرام استيلا وتصده استيلا بكل قسوة رغم كل حبه لها. وتعترف له أن قلبها قد انتزع منه الحب مبكراً على يد مربيتها. وكم يعلق النقاد على حب بب لاستيلا معتبرينه أعظم مشاهد الحب في العصر الفكتوري.

أما الخصوصية الأخرى فهي مشهد متأ في رواية «الأخوة كارامازوف»، إذ يعرض لنا الراوي في رواية دوستوفسكي كيف أن متأ يهذي بأسمى مشاعر الإنسانية قاطبة عندما يفوق من نومه وهو في طريقه إلى المقصلة بسبب التهمة الموجهة إليه بقتل أبيه. «لماذا ساعد الطفل هذه عارية؟» يصبح متأ فتكون الإجابة: لعدم توفر المال لشراء قمماش يكسوه، ولماذا يبكي الطفل؟ والإجابة: لأن ما يحتاجه من الحليب غير متوفر. ولماذا لا يحب الناس بعضهم بعضاً؟ إلى آخر ذلك من صيحات الإنسانية التي تنساب من أعماق وعيه أو لواعيه.

آين تتف صورة الموت عند عبد الرحمن منيف مقارنة بالصور الأخرى المشابهة؟ يركز عبد

الرحمن منيف في تقديمه لهذه الصورة على نقل الواقع بأمانة وصدق. ولعله يرى في بشاعة الواقع ويؤسسه ما يجعله يتردد في البحث عن منظور يستخرج الحي من الميت. وكأن عبد الرحمن منيف يقول لنفسه إنه لواقع مميت وكل ما أستطيع أن أفعله هو تقديمه في واقعية تلتزم حدود الواقع لأنها إن حادت عنه فُرطت في الأمانة. باختصار، لا تستبد صورة الموت بالراوي من فراغ، بل إن الواقع الذي تعيش منه وتنتج منه هذه الصورة هو الذي يفرض نفسه. هذا مثلاً مقطع من صورة الجمهور الذي يرقب إعدام الرجلين:

– ونشفت اللي صار؟

كان بإمكان

منيف أن يخلق

من شخصية ودا

مدام بوفاري

أخرى، لكنني

أعود وأضيف أن

منيف كان

منسجماً مع

الواقع

– ولا ابن كلب قال كلمة، ولا أي ابن كلب رفع رجل عن رجل، والمساكين راحت بكيسهم. الله يرحم المساكين.

وبعد أن زفر أضاف:

– لو كان بحران رجال، لو هذا اللي صار صار بمكان ثان لانقلب الدنيا، لكن الناس مثل الغنم، يركضون ويصرخون وأخرتها، يجي كم ابن حرام ويففون الأول والتالي..»

(منيف: ص ٢٠٢)

ولقارنا بين هذه الصورة وتلك الصورة عند دوستوفسكي في «الأخوة كارامازوف» والناس تعتصر قلوبهم الصرة على متأ الذي كان محمولاً على عربة إلى المقصلة لوجدنا الفرق. في نهاية تأملاته الإنسانية الحزينة يقول متأ: أيها السادة، لقد حظيت هذه الليلة بحلم جميل..»

يقول الروائي فورستر أن على الفن ألا يشعرنا بالحزن حتى لو كان المشهد حزيناً، أو على الأقل ألا تتوقف وظيفته عند إثارة الحزن لكي يتحول إلى امتداد للواقع الحزين. ورغم كل الأسى الذي يسيطر

العضوي بالمكان الذي يزوده بوقود الحنين لا بوقود النفط.

كان لي شرف التعرف على عبد الرحمن منيف وقابلته أكثر من مرة في عمان وفي بيته في دمشق. ولا يمكن أن أنسى زيارته لي في فندق سميراميس قبل أعوام قليلة. وكما أشفت وأعجبت بصاحب الجسم الهزيل وهو يذلف مرتجفاً إلى بهو الفندق، ورجوته أن أصعد معه في مركبة الأجرة خشية عليه من الوقوع في الطريق إلى بيته، لكنه أبى ذلك. كان عبد الرحمن منيف قمة من التحدي والشجاعة والصمود إلى آخر رمق. لكنني أود أن أقول أنه كروائي أنشودة البساطة، لكنه لا يستطيع بكل بساطته أن يتخطى عن واقع أمة قبيح. عندما كانت الحياة بسيطة كتب ما اعتقد أنه من بين أجمل كتاباته «سيرة مدينة».

وعندما تغيرت به السبل وفتح عينيه على واقع عربي باتس لم تعد البساطة تجدي نفعاً في المواجهة على الأقل من الناحية التقنية، فراح يرد على الواقع البشع بصورة واقعية بشعة. ولو رد على الواقع بصورة غير التي رد بها، أي بمنظور مشرق لبدت الصورة بعيدة عن الواقع، على الأقل من منظور الحاضر.

لو طلب إلي أن أقدم منظوراً لإنجاز عبد الرحمن منيف الروائي بإيجاز شديد لقلت أن عبد الرحمن منيف يعتقد صادقاً أن البداية هي الوعي بعمق الواقع مهما كانت بشاعته ومهما تبدت صورة بشاعته، وهي بداية تقع ضمن بدايات صديقه إدوارد سعيد. رحم الله الصديقين العظميين.

ولا شك أن خسارتنا ستكون فادحة لو خسرتنا صدق وفكر الأديبين الراحلين وتوقفنا عند بؤس الواقع الذي ما زال يذكرنا بصديقهما وصداقتهما الحميمة مع الفن والواقع.

على قصيدة إليوت، إلا أنها تفتحي بمناشدة البشر أن يبحشوا عن السلام من خلال نشيد يصوغه إليوت بالسنسكريتية وكأنه أراد أن يتخطى في هذا الموقف عن اللغة التي أودت الحرب العالمية بالملايين من أبنائها.

وكذلك يجعلنا الروائي ديكنز نشعر مع مس هافيشام في نهاية المطاف عندما تشتعل النار في بيتها وتأتي عليه، ويجعلنا نميل إلى الصفح عنها عندما تطلب الصفح من باب في آخر حياتها.

ذكرت في دراسة سابقة لي عند عبد الرحمن منيف ظهرت ضمن دراسات أخرى عن الرواية في كتاب عنوانه: «آفاق الرواية: البنية والمؤثرات» أنه كان بإمكان عبد الرحمن منيف أن يخلق من شخصية وداد مدام بوفاري أخرى، لكنني أعود وأضيف أن عبد الرحمن منيف كان منسجماً مع الواقع، وأنه لا بد قد أيقن بداية أن وداد التي قبلت زواج الستر، وزواج التقاليد والعادات، لا يمكن أبداً أن تقع تحت أي تغيير جذري. فالتحرر من قهود المجتمع عند مدام بوفاري مبدأ لا يتجزأ، ويشمل العقل والقلب معاً ولا تصالح فيه: مرة مع المجتمع ومرة مع نفسها كما فعلت وداد التي انجرفت في النهاية مع المظاهر المادية وأصبحت مثل بقية الخلق من حولها تتسابق معهم في التسلق الاجتماعي، بل وتسبقهم إلى أعلى درجات السلم.

لم يبق إذن من بصيص يخفف بؤس الواقع سوى شخصية أم حسني التي ينسحب عليها ما يشار إليه في المأساة بالارتياح الذي تجلبه الكوميديا، إن صحت الترجمة للعبارة الإنجليزية (Comic relief) ويعود السبب في تماسك شخصية أم حسني إلى أنها لا تخطئ بين الوطن والهجرة المصطنعة خارج الوطن، وترفض بالغريزة أن يخضع المرء إلى عهر الإغراء المادي وأن يكتفي بالعيش الشريف مهما كانت موارده ضئيلة، وأن يحافظ على الارتباط



شهادة
رجلة قارئ

في عالم عبدالرحمن منيف

ناصر الفيلاي*

(إذا كان من حق الكتاب أن يدلوا بشهاداتهم حول أصدقائهم المبدعين ، فإن من حق القراء ، هذه الفئة المنسية دوماً أن تدلي بشهادتها هي الأخرى ، وتعبر عن مدى علاقتها بهؤلاء المبدعين .. في هذه الشهادة حاولت أن أستعيد علاقتي كقارئ بعبدالرحمن منيف ، منذ بدايات تعرفي عليه ، وذلك في محاولة للانتصار للقارئ .. ورغم أنه جمعني لقاء بمنيف في تاريخ ١٠/١٢/٢٠٠٣م إلا أنني آثرت عدم التطرق إليه في الوقت الحالي).

* ناقد من سلطنة عُمان

كانت المرة الأولى التي أسمع فيها باسم عبدالرحمن منيف في حديث هامس بين طالبين أثناء سنوات الدراسة الجامعية في عام ١٩٩٢م، وكنت حينها في السنة الثانية، كان أحدهم يهمس للآخر باسم منيف بطريقة مشوبة بالخوف والسرية، ومن جملة ما سمعته: شرق المتوسط، وأن الكاتيب معارض مغضوب عليه من حكومة بلده الأصلي، وأنه نزعته عنه جنسيتها، وحرّم من جواز السفر، ومنعت رواياته في عدد من البلدان العربية بسبب كتاباته الجريئة ومواقفه المعارضة. ويقدر ما أثار هذا الحديث يومها الفضول في نفسي للبحث والسؤال عن رواياته، وأد لي شعوراً بأنه رغم العواقب الخطيرة للكتابة، إلا أن هنالك أفراداً استطاعوا التغلب على هذا الرعب الذي يشل الغالبية الصامتة.. ولأن المرء عندما يبحث يعثر على ما يريد بطرق ووسائل شتى، أخذت روايات عبدالرحمن منيف تتوالى عليّ الواحدة بعد الأخرى من خلال زملاء وأصدقاء وعبر وسائط كثيرة تتبادل رواياتهم سرا في الغالب، أخذت أقرأ أعماله باستغراق تام، وكأنني عثرت على العالم الذي أبحث عنه، حيث الروح العربية الأصيلة في أبهى تجلياتها، وحيث الطلاق الإبداعي والفني يجعل من الرواية ليس جزءاً من الحياة فقط، بل إضافة لها، وتسهمها لإمكاناتها، وتفتح آفاق جديدة بها، وإتاحة المجال للتعرف على أمكنة جديدة لم تكن معروفة في السابق، وعقد صحنبة مع شخصيات روائية يتدفق نبضها بالحياة، إلى حد أنها قد تكون أكثر حياة من كثير من البشر حولنا، ويمرر الأيام أصبح لدي أصدقاء كثيرون، إلياس نخلة، منصور عبدالسلام، ورجب اسماعيل، وزكي نداوي، ومثعب الهذال، وحسام الرعد، وطالع العريفي.. أ تبادل معهم الحوار، أستمع إليهم، وأحلم بهم، وأتوقع رؤيتهم في أمكنة عدة، مثلاً يحدث حين كنت أذهب إلى الصحراء البيضاء الشمرس، حيث أطل أتوقع بين لحظة وأخرى رؤية مثعب الهذال، طالماً من بين لمعان السراب الصحراوي المخادع، أو من خلف الكتيان الرملية على ظهر ناقته العماني البيضاء، ويندقته الصمعاء الخفيفة على كتفه، مصراً ومتوعداً من أنه لن يهنا له بال إلا يطرد الأمريكان ذوي العيون الزرقاء من وادي العيون، أو كما يحدث أحياناً حين كنت أتجول في بعض المدن الكبيرة، حيث أطل أبحث

بين جموع البشر المكتظة عن إلياس نخلة، وصدى صوته الذي لا يزال يتردد في رأسي « إن المدن الكبيرة تستر الإنسان، رغم أنها تظل تنوشه من الداخل حتى يموت »، أتذكر عذابات إلياس نخلة في رحلته المضنية والشقية في المدن من عمل إلى آخر، أتأمل في وجوه العابرين المتعبين بحثاً عنه، وفي مرات نادرة لازالت عالقة في الذاكرة رأيتهُ ... أو ربما أحد ما يشبهه. وتبادلنا معاً الأحاديث الطويلة، وكذلك يحدث هذا مع منصور عبدالسلام وحسام الرعد وعساف، وحتى مع وردان «كلب الغيبات والجسور المزمومة» - في رواية حين تركنا الجسر -، فهو أيضاً يعاود الظهور في أكثر من مكان وزمان.. وفي أحيان كثيرة يحدث لي أن أنقي كثيراً بشخصيات روائية لم أكون صدقات معها، لكنني لا أخفي إعجابي بها، مثل الحكيم صبحي المعملي بأحلامه وأوهامه السانجة، حيث أصادف في الحياة اليومية نماذج تشبه كثيراً فأحسك في سري على هذه المفارقات المدهشة، كذلك أعيد قراءة روايات عبدالرحمن منيف فأشعر أنني أتجول بحرية في مدن متخيلة مثل موران وعمورية وحران.. إلخ. وفي قرى فواعة برائحة الأرض الخصبة والأشجار والنباتات والأزهار مثل الطهبة، واكتشف معه صحارى عذرية حاملة ومقدسة، أتمتع بجمال رمالها في ساعات الغروب أو أثناء هطول الأمطار التي تبعث برائحة أعماقها المنعشة، وأندق عيونها وينابيعها العذبة التي تنبثق من باطن الأرض فجأة أو أعيد اكتشاف الصحراء وهي تنصب فساخها الماكرة ضد الغرياء.. حياة غنية، بالغة الغنى والثراء والتعدد رحت أكتشفها داخل روايات عبدالرحمن منيف، ومعها أخذت أقتنع بشكل أوضح أن قراءة الرواية لا تنتهي بقراءة الصفحة الأخيرة، بل تواصل رحلة حياتها في رأس القارئ وروحه، تصامم بألسنة، وتقلقه بإشكالاته الفلسفية والأخلاقية في منطقات حياته المقبلة، وتفتح له آفاقاً جديدة للتفكير والمغامرة، ومن ثم تعيد تشكيل رؤيته للحياة وموقفه من العالم، حيث يتأكد حينها صدق مقولة بريشت العظيمة من أن « المرء لا يعرف حقاً إلا ما يفهمها »، لكن رغم كل هذا الاقتناع الأخاذ بعالم عبدالرحمن منيف الروائي، ظل سؤال الفضول المحير يزداد يوماً بعد يوم: أترى من كتب كل هذه الأعمال الروائية

إياه..

فترة الصمت التي استمرت لثوان أصابتني بدهشة حقيقية، يعني الرجل عايش وموجود، ولديه رقم هاتف، وبالإمكان سماع صوته، أخذت نبضات قلبي تتسارع من الخوف والفرح، وبسرعة سجلت الرقم الذي أملتني إياه المرأة اللطيفة المثقفة التي تلبس النظارات الطبية _ والتي لا زلت أشعر بامتنان تجاهها حتى ولو لم أعرّفها _ لكنني بعد أن أنهيت المكالمة داخلني القلق والخوف.

«ها أنذا خطوات الخطوة الأولى فهل سأترجع؟»، ولكن إذا ما اتصلت ماذا تراني سأقول؟ وهل سيدو كلامي مثقفا؟»، وبعد فترة من الحماسة المتردة ومحاولة السيطرة على أنفاسي، أمسكت بالسماعة وضغطت على الأرقام، فترة من الصمت، ثم سمعت رنين الهاتف، يا إلهي إنه منزل عبدالرحمن منيف الروائي، أثنائي صوت نسائي، هل هي زوجته! (كنت أتوقع عبدالرحمن منيف مثل منصور عبدالسلام لم يتزوج!)، سألتها: _ عبدالرحمن منيف موجود!

_ من نقول له؟

هذا السؤال لم أحسب له حساباً أجيبت به مهمة خجلة:

_ أنا فلان الفلاني، من سلطنة

عمان

_ أهلاً بك.. لحظات أنادي به لك.

توقعت أي شيء إلا أن تقول لي أنه موجود، بعد لحظات من الصمت سمعت صوته على الهاتف:

_ أستاذ عبدالرحمن منيف؟

_ أهلاً وسهلاً..

_ من معي الأستاذ عبدالرحمن منيف؟

_ نعم، أنا هو

_ كيف حالك أستاذ عبدالرحمن؟

أجاب بصوت ضاحك ومنشرح:

_ بخير الحمد لله.. أنت كيف حالك؟

العظيمة لا يزال يعيش في دنيانا هذه؟ أموجودٌ يا ترى هو الآن في مكان ما من هذا العالم؟! كيف يعيش وكيف يكتب؟! ومن أين استلهم إبداعه؟ وهل في ما تحكيه رواياته أشياء كثيرة من سيرة حياته؟ ثم كيف واثقه الشجاعة لكي يجهر بما نخشى من مجرد التفكير به حتى؟! أتذكر في لحظة من لحظات الافتنان القصوى بعد إعادة قراءة رواية من رواياته (للمرة الثالثة أو الرابعة)، وربما كان ذلك في يوم من أيام عام ١٩٩٧م، وقفت حائراً ومذهولاً بين عالمين، عالم المتخيل الروائي الجذاب، وعالم الواقع المعاش هنا والآن، كانت وقفتي أشبه بمن يريد أن يتأكد من الحد الفاصل بين عالم المتخيل الروائي وعالم الواقع

الحقيقي، ولا شيء يمكن أن يؤكد ذلك سوى وجود الكاتب الذي كتب هذه الأعمال وسماع صوته، ورغم أن الفكرة أصابتني بالقلق، أنا الذي لم يسبق لي أن رأيت كاتباً عدا الذين تنشر صوره في الجرائد ناهيك عن الحديث إليهم، فكيف إذا كان هذا الكاتب هو عبدالرحمن منيف، إلا أن الفضول دفعني لأن أبحث في صفحات الرواية عن عنوان دار النشر، لم أجد عليها رقم الهاتف، أخذت رقم دار نشر أخرى في بيروت من كتاب آخر،

واتصلت بهم طالباً رقم دار النشر التي تطبع روايات منيف، أعطوني إياه، وبعد دقائق اتصلت بدار النشر هذه، أثنائي صوت نسائي لطيف، قدرت أنه لا امرأة في الثلاثينيات من عمرها، مثقفة وتلبس نظارات طبية، وأنها في مكان عميق به راحة كتب كثيرة، وبعد أن عرفت بنفسي وبالبك الذي اتصل منه، وبصوت مبحوح ومرتبك قلت:

«هل يمكن أن أحصل منكم على رقم هاتف عبدالرحمن منيف؟»

— «بك عنوان عبدالرحمن منيف.. خليك لحظة لشوفك



عبد الرحمن منيف مع جاري

... أنا بخير الحمد لله.. أستاذ عبدالرحمن أنا لست كاتباً ولا ناقداً أنا قارئ بسيط لكنني وددت أن أقول شيئاً عن رواياتك.

رد علي بنبذة ملهفة بالموودة، والبساطة، والتواضع :
«أنا يهمني فعلاً رأي القارئ أكثر من رأي الكتاب والناقد...»

عندما اندفعت بالكلام معبراً عن إعجابي برواياته بانفعال شديد.. لا أدري ماذا قلت بالضبط لكنني تكلمت كثيراً عن زكي ندواوي وكتبه وردان وإلياس نخلة ومتعب الهذال والحكيم صبحي المحملي ومنصور عبدالسلام.. وكلما سكت لألتقط أنفاسي أسمع ضحكاته الصافية عبر الهاتف ونجاة وحماسة ملفقة سألتني:
ه أنت كم عمرك؟

- ٢٣ عاماً

... أنا أتوقع أن تصبح كاتباً (لم أكن قد كتبت شيئاً حينها سوى مقالة أريتها لدكتور في الجامعة، وودت دفعها للنشر، لكنه أصر على أنها لا تصلح لأن تنشر في الجرائد). وأخيراً وبطريقة معبرة عن الموودة والتقدير قال:
... أنا أشكرك كثيراً على هذه الكاملة، وأتسنى أن تبقى على تواصل، وأن تهتم أكثر بالقراءة والإطلاع.. إلخ.

كان حديثاً قصيراً، لكنه خلق في نفسي انطباعاً راسخاً بأن هذا الإنسان في منتهى الصفاء الروحي والتواضع والموودة للآخرين، ويمرر الأيام أخذت أعاود الاتصال به بين فترة وأخرى، وفي كل مرة أشعر أنني ممثل بأشياء كثيرة لم أستطع أن أعبر عنها في الهاتف، لذا أمسكت بالقلم وبعثت برسالتني الأولى إلى (الروائي العربي الخالد كما كتبت له حينها)، لم أكن أتوقع أن كاتباً عظيماً مثله، سيقوم بالرد على رسالة قارئ مغمور مثلي، لذا لم أصدق حين اتصل بي صديق ينبئني عن وصول رسالة لي بالبريد من دمشق... أمسكت بالرسالة وقرأت أسامي المكتوب عليها بخط أنيق ورشيح، الخط يوحي أن صاحبه كتب كثيراً وكثيراً حتى أصبح الخط بهذه الأنافة، أخذت الرسالة إلى مكان بعيد بالقرب من البحر، مثلما يحمل عاشق ما رسالة لهفته وسعادته، وهناك فتحت الرسالة وأخذت أقرأ (نص الرسالة)، يال هذا الإنسان الرائع، لكم شعرت حينها بالسعادة الغامرة والامتتان.. استمر التواصل بيننا عبر

الهاتف، وأخذت أتابع مقالاته والحوارات التي تجرى معه والدراسات عن أدبه، أو أية أخبار عنه، وكنت أشعر بأن هناك ما يشبه التجاهل المتعمد لهذا الفنان العظيم.. ثم أخيراً جاءت ولادة روايته الملحمية «أرض السواد» التي أدخلتني إلى دنيا جديدة، وأجبت افتتاحي بعالم منيف الروائي، خاصة وأنني سافرت مع هذه الرواية إلى بلد خصيصاً لمحتي عبر نهره في رحلة أسطورية داخل التاريخ، جلست في مقاهي الشط مع عشاق ومجانين وأناس بسطاء، واكتشفت معهم روعة الحياة في رشفة شاي الغروب، حيث أضواء الشمس الأرجوانية تذوب في مياه نهر حالم وشريد، وأصغيت إلى وشوشات المياه، وخفقات أجنحة الطيور المتصاعدة في الهواء، وتمتعت بمراى بغداد عبر غباش الماء.. وعشت الحياة فيها بكافة أصدائها وتفاسيلها.. وبعد الرحيل طويلاً في عالم منيف المتخيل، أصبحت أفكر في شيء أكبر وأهم، وهو أن أسافر إلى دمشق كي أشاهد هذا المبدع العظيم على الطبيعة وأتحدث معه وجهاً لوجه!

الرحلة إلى عبدالرحمن منيف

قلت لنفسني ذات يوم لا بد أن أذهب إلى دمشق، فقط وقبل كل شيء من أجل رؤية هذا الإنسان العربي الرائع عبدالرحمن منيف، اتصلت به مسبقاً، وأخبرته بنية الزيارة، أبدى ترحيبه وأخبرني أنه سيذهب إلى بيروت ويعود بعد شهر، وصلت إلى دمشق في الفترة التي اتفقا عليها، وفي مساء يوم الخميس ١٥/٩/٢٠٠٠م زرته في منزله بالمرزة، أخذت وصف الحي الذي به المنزل منه عبر الهاتف، ذهبت قبل الموعد بساعة ونصف، وإذا تهت قليلاً، أخذت أسأل المارة والجالسين على المقاهي، كنت أتوقع بمنتهى السذاجة أنني ما إن أقول لهم: عبدالرحمن منيف حتى سيهيب الجميع لخدمتي، وسيشيرون لي إلى مكان المنزل، وكما كانت خيبتني يومها حين لاحظت أن وقع الاسم على أذانهم يبدو غريباً، وغير معروف، وكأنهم لم يسمعوا به أبداً، يومها شعرت لأول مرة بمدى الغربة المريرة التي يعيشها المبدع في هذه الأوطان الجعيدة، كنت أتصور (بوعي قروي ربما) أن كل دمشق تعرفه، وصلت أخيراً في الموعد المحدد بالضبط، وقفت أتأمل بهدشة تاريخية وفرح وتعجب: «هنا إذا يعيش

وهناك أخذت أجيل النظر في اللوحات التشكيلية الجميلة الناطقة بالحياة، توقفت عيناى عند لوحة جبرا إبراهيم جبرا على صدر الصالة، ورحت أتأمل فيها مبحراً في العلاقة الإبداعية الخصبة التي جمعت بين هذين المبدعين

المدح الكبير وأنا أتأمل
وأحدث نفسي: «من هنا إذا
خرجت رواية أرض السواد
وسافرت عبر العالم، وكل هذه
الأحداث الكبيرة، والحيوات
الفنية خرجت من هذه الثقة؟»
ونهر دجلة وبحسون، وسيف،
وبدري، والجصان سهوب،
وداود باشا، وقادر، والسيد
عليوي، ومقهى الشط، والسرايا،
وكركوك، والموصل، وحلة
الشيخ، والكرخ، إلخ. كل هذه
الأماكن والشخصيات والعالم
خرجت من هنا؟! أه ما أروع
الكتابة، ما أروع هذا التواصل
الفني والمذهل مع الحياة
والعالم، أي تواصل رائع مع
العالم هذا الذي يجترحه
الإنسان عبر الكتابة!...»
اقتربت من الباب وضربت
الجرس، وإذا بسعاد القوادي
زوجة عبد الرحمن منيف
النبيلة والرائعة فتحت الباب
ومعها ابنتها الجميلة عزة:
— أهلاً وسهلاً تفضل..
— المدملة على السلامة..
تفضل.. لحظات وسأنادي لك
بإدبار الجن...

1998 / O/CN m.

[illegible][illegible]

بسم الله الرحمن الرحيم
الحمد لله الذي هدانا لهذا الذي كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله

۱- حق تعالی
 ۲- ابراهیم و هاجر و اسماعیل
 ۳- یسوع مسیح
 ۴- یحیی
 ۵- یونس
 ۶- یحیی
 ۷- یونس
 ۸- یحیی
 ۹- یونس
 ۱۰- یحیی
 ۱۱- یونس
 ۱۲- یحیی
 ۱۳- یونس
 ۱۴- یحیی
 ۱۵- یونس
 ۱۶- یحیی
 ۱۷- یونس
 ۱۸- یحیی
 ۱۹- یونس
 ۲۰- یحیی
 ۲۱- یونس
 ۲۲- یحیی
 ۲۳- یونس
 ۲۴- یحیی
 ۲۵- یونس
 ۲۶- یحیی
 ۲۷- یونس
 ۲۸- یحیی
 ۲۹- یونس
 ۳۰- یحیی
 ۳۱- یونس
 ۳۲- یحیی
 ۳۳- یونس
 ۳۴- یحیی
 ۳۵- یونس
 ۳۶- یحیی
 ۳۷- یونس
 ۳۸- یحیی
 ۳۹- یونس
 ۴۰- یحیی
 ۴۱- یونس
 ۴۲- یحیی
 ۴۳- یونس
 ۴۴- یحیی
 ۴۵- یونس
 ۴۶- یحیی
 ۴۷- یونس
 ۴۸- یحیی
 ۴۹- یونس
 ۵۰- یحیی
 ۵۱- یونس
 ۵۲- یحیی
 ۵۳- یونس
 ۵۴- یحیی
 ۵۵- یونس
 ۵۶- یحیی
 ۵۷- یونس
 ۵۸- یحیی
 ۵۹- یونس
 ۶۰- یحیی
 ۶۱- یونس
 ۶۲- یحیی
 ۶۳- یونس
 ۶۴- یحیی
 ۶۵- یونس
 ۶۶- یحیی
 ۶۷- یونس
 ۶۸- یحیی
 ۶۹- یونس
 ۷۰- یحیی
 ۷۱- یونس
 ۷۲- یحیی
 ۷۳- یونس
 ۷۴- یحیی
 ۷۵- یونس
 ۷۶- یحیی
 ۷۷- یونس
 ۷۸- یحیی
 ۷۹- یونس
 ۸۰- یحیی
 ۸۱- یونس
 ۸۲- یحیی
 ۸۳- یونس
 ۸۴- یحیی
 ۸۵- یونس
 ۸۶- یحیی
 ۸۷- یونس
 ۸۸- یحیی
 ۸۹- یونس
 ۹۰- یحیی
 ۹۱- یونس
 ۹۲- یحیی
 ۹۳- یونس
 ۹۴- یحیی
 ۹۵- یونس
 ۹۶- یحیی
 ۹۷- یونس
 ۹۸- یحیی
 ۹۹- یونس
 ۱۰۰- یحیی

يعرفها، حدثته عن صناعة السفن في صور، ورحلات التجارة البحرية التي كان يقوم بها أهلها إلى موانئ شرق أفريقيا والهند والخليج والبصرة.

قال لي:

« في رواية أرض السواد وأنشأ رحلة سيفو ويدي مع صاحب المركب أبو منعم في نهر دجلة، كنت أود أن أستمع في السرد نحو بحر عُمان، وإلقاء شيء من الضوء على تلك الفترة البحرية، ورغم أن المحاولة كانت مغرية إلا أنني أثرت التوقف إشفاقاً على القارئ من ازدياد حجم الرواية (في رواية أرض السواد ورد هذا المقطع على لسان الملاح أبو منعم: «يوم تفارقنا، وجنا بساحل عُمان، ولأن العلاقات بيننا صارت قوية، صرنا أخوان، أكثر من الأخوان، انطاني فد كتاب...») ص ٦٩

قلت له مداعباً:

« من المفروض أن تكتب عن عُمان، فأنت الآن عُمانى.

ضحك وأجاب:

« أنا أرى أن عُمان بلد غني ومتنوع، ومجال الكتابة عنه واسع إن كان على صعيد الفروع الجغرافي أو التاريخي، ومن خلال إطلاعي على الكتب والمجلات، وأحياناً بعض البرامج على التلفزيون، أرى جبالاً عالية وحادة، ولها تضاريس مختلفة ومدشنة، وأيضاً لديكم تجربة البحر مثلاً، ومناطق عديدة متنوعة، وفي رأيي أن رواية البحر العربية مثلاً لم تكتب إلى الآن، فالمجال خصب وواسع، ويحتاج للتناول.

« علقت زوجته سعاد: «قرأنا قبل فترة مذكرات أميرة عربية، كانت في غاية المتعة».

أضاف منيف: «هذه المذكرات رائعة جداً، فالإنسان يتعرف من خلالها على أجواء جديدة ومختلفة عن الحياة في تلك الفترة، وهي أيضاً تمنحني جيداً بالتفاصيل الصغيرة والهامة إلى حد أن القارئ يدخل... كما يقال... إلى المطبخ، ويتعرف على طبيعة العلاقات السائدة بين الناس بمختلف مراتبهم في تلك الفترة».

كانت إحدى الموضوعات التي أريد أن أستشفها من عبدالرحمن منيف هي طبيعة العلاقة الحميمة التي تربطه بصديقيه الكاتبين الرائعين، جبرا إبراهيم جبرا، وغائب طعمة فرمان اللذين أحبهما كثيراً، وكتب عنهما أكثر من

الكبيرين، والإنسانين الرائعين الحبيين إلى القلب جبرا إبراهيم جبرا وعبدالرحمن منيف، والتي أثمرت ضمن ثمارها الكثيرة رواية عالم بلا خرائط ١٩٨٢م.. شذني التناقص بين كافة أجزاء المكان، بدءاً من الألوان، وانتهاء بالتحف واللوحات والأثاث، والتفاصيل الجمالية الصغيرة التي تمكس حساً فنياً مرفهاً.. وفي غمرة تأملي، سمعت صوت عبدالرحمن منيف قادماً، اختلطت في صدري المشاعر، وعلت وجهي ابتسامة عريضة، أقبلت إليه وصافحته بحرارة، وأخذت أنطلع إليه في محاولة أخيرة ونهائية للتأكد من أن هذا المبدع الكبير واقفاً أمامي الآن.. لاحظ انشداي فابتسم بخجل وقال لي ونحن نجلس:

« كيف حاله؟ متى وصلت للشام؟

« أول أمس..

ودخلنا فجأة في أحاديث طويلة استمرت خمس ساعات.. سألتني في البداية عن عُمان؟ وعن الأدب والثقافة في عُمان؟ وأخذنا الحديث في رحلة تذكروا تاريخية.. ثم إذ بزوجه سعاد التي شاركتنا الحديث تقول:

« عبدالرحمن لديه جواز عُمانى!

ضحك عبدالرحمن منيف وضحكت مستغرباً فأضافت:

« ولديه جواز يمني وسوداني.. إلخ ضحكنا طويلاً، ولكني شعرت بشيء من الألم في داخلي، مبدع عربي كبير بهذا الفنى الإبداعى، وبالخدمات الجليلة التي قدمها للثقافة العربية، وهذا العطاء الحقيقي واللامحدود ولا يتمتع بأبسط الحقوق، جواز السفر، هذه فضيحة كبيرة.. للحظات غابت زوجته عنا في الداخل، ثم عادت وهي تحمل جوازات سفر سواد وحمراء وينية.. وأعطتني واحداً من بينها، جواز سفر عُمانى ينتمى لإمامة داخل عُمان في منتصف الستينات، حيث كان الصراع قائماً بين السلطان سعيد بين تيمور والإمامة التي حصلت على اعتراف من جامعة الدول العربية آنذاك، وأصدرت ربما جوازات سفر كان من نصيب عبدالرحمن منيف واحداً منها كما يبدو، أخذت أقلب الجواز، وإذا بي أكتشف المفاجأة الثانية، وهي أنه في الجواز مسجل:

« عبدالرحمن إبراهيم المنيف، مواليد مدينة صور »

قلت له غير معقول، هذه صور مدينتي في عُمان.. وأخذت أحدثه عن مدينته صور التي سجلت ولادته فيها دون أن

الحقيقة الراضية، وكنت أسألك نفسي في هذه الرحلة العميقة « أية رسائل هذه التي تخلق كل هذا الذي رأيته أمامي هنا.. »

عاد عبدالرحمن منيف صامتاً، لمت نفسي لأنني قلت عليه المواجه والأحزان، سادت فترة صمت بيننا، لكن منيف استأنف الحديث عن غائب وبعض الذكريات..

— قلت له: أستاذ عبدالرحمن.. احتفيت كثيراً بالأدباء البارزين الذين رحلوا عن حياتنا في السنوات الأخيرة في كتابك «لوعة الغياب» لكن السؤال الذي قلته لنفسي، وأريد أن أطرحه عليك هو: هل بلغ الجحود والكران في واقعنا العربي لأبناؤه المبدعين إلى الدرجة التي استقرت مبدعاً مثلك لكي يترك عمله الرئيسي .. الرواية .. ويتفرغ للكتابة عنهم؟

— أجاب منيف بصوته عميق مهموم: «والله، رغم الكلام الكثير الذي يقال عن الوفاء العربي إلا أنه في تصويري شيء مبالغ فيه، وغير حقيقي، فبمجرد أن يرحل الأديب عن الدنيا، ويهال عليه الثرى ينسى ويغيب ذكره، وأنا أستغرب كيف تتناسى أمة من الأمم مبدعيها بهذا الشكل المفضل!..»

كانت المראה واضحة في نبرة صوته وطريقة حديثه، حاولت أن أخفف عنه بأن أنقله إلى موضوع آخر، خاصة بعد أن أنبأني بمشاعبه الصحية، والتي استنتجت أن «أرض السواد» .. هذه الرواية المذهلة والخارقة من حيث الجهد الذي بذل في كتابتها .. سبب رئيسي في زيادة معاناته الصحية، لكن هكذا هم المبدعون الحقيقيون يحترقون محبة وعطاء كي يهبوا للنور الآخرين.

— قلت له: أستاذ عبدالرحمن.. كيف تبدأ عملية التحضير للرواية وصولاً إلى كتابتها؟

— أجاب: «تقريباً لدي خطوط عامة ومهموم من نمط خاص.. لكنني دائماً ما أرى أن الرواية ينبغي أن تكون قطعة من الحياة.. أما عملية الكتابة فهي تبدأ بالتحضير للعمل، وقد تستمر القراءة والتحضير لسنوات كما حدث في رواية «أرض السواد»، حيث استغرقت تفكيراً طويلاً وعميقاً أثناء التحضير للعمل، وأنا دائماً عندما أبدأ الكتابة في موضوع ما أنفرغ له تماماً، فمثلاً في رواية أرض السواد بدأت بالتفكير في داود باشا: كيف يفكر ويتطلع؟ ما هي

مرة، وحين بدأ الحديث ينساق أولاً عن جبراء، وقفت مشدوهاً أمام هذا الموقف الإنساني، وهذه الشفافية العالية لدى منيف، لحظات عميقة من الصمت والتذكر والتأمل والحزن والإحساس بالفقد والحنين ثم دعوم تتوارى بخفاء في محجبه قالت كل شيء دون كلمات.. قلت لنفسي في تلك اللحظات: «هكذا هي الصداقة الحقيقية، هكذا هو التواصل الروحي العميق بين الأصدقاء، لكم هم شغافين هؤلاء الكتاب!..» قادنا الحديث عن جبراء إلى الحديث عن العراق إبان الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، لكنني عرجت بالحديث إلى غائب طعمة فرمان ومنفاه الأخير البارد في موسكو حيث مات هو الآخر محروماً من جواز السفر، قلت له:

.. كتبت كثيراً عن الراحل غائب، وأنا أريد أن أعرف منك كيف بدأت هذه الصداقة العميقة.

— رد منيف قائلاً: «ستغرب لو أخبرتك أنني وغائب لم نلتق في حياتنا سوى مرتين، الأولى في منتصف الخمسينيات، والثانية في بداية الثمانينيات..»

— قلت له: استحالة.. أستاذ عبدالرحمن أنت الذي كتبت متأثراً في رحيله « لا أعرف ماذا أقول عن غائب أو كيف أقوله..» إذاً كيف تكونت هذه العلاقة العميقة والحميمة.

— ضحك منيف وقال: «كلها عن طريق المراسلة.. واصلنا تبادل الرسائل طوال تلك السنوات.. دعاني غائب في إحدى رسائله الأخيرة لزيارة موسكو، ووعدي أن يريني شوارعها ومتاحفها وأثارها لكن الرسائل انقطعت فجأة.. وجاءني خبر أن غائب توفي!..»

صمت صمتاً عميقاً، وأطرق برأسه لحظات، وكأنه ندم لأن الزهرة لم تتم كي يرى غائب للمرة الأخيرة، ويروي شوقه الروحي لهذه الصديق العزيز.. رفع رأسه وسافرت عيناه للبعد في رحلة تذكر، لم أجز على الكلام أمام الصمت المهيب، كنت أتلطع باختلاس إلى عينيهِ المبحرين، وأشاهد الدموع وهي تملأ العينين وتكاد أن تفيض.. وعبدالرحمن منيف يجاهد في إخفائها، لكن الذكرى كانت طاغية ومعضة، وحين غلبته المشاعر، وقبل أن تسقط الدفعة الأولى استأذن من المجلس وقال بههمة ملقاة: «سأعود..»

انتظرت دقائق غائبة مع غائب ومنيف، ومع روعة الأشياء

همومه؟ وكيف يتعامل مع الآخرين... إلخ ووجود داود باشا يحتم وجود معاونين ومساعين فوجدت شخصية ناطق أفندي ثم فكرت في ضرورة وجود خازن للمال فوجدت شخصية نادر أفندي، وطبعي أن الأمور لم تكن واضحة تماماً قبل الشروع في الكتابة، ولكن مع البداية ومواصلة الكتابة تنشأ حالات جديدة وتتوالد شخصيات، ثم تتكون شبكة من العلاقات تتدافع ذاتياً، وفي تدافعها هذا تتشكل الرواية ثم تأخذ صيغتها النهائية».

— ألا تسجل مخطط كامل للرواية؟

— «أسجل بعض النقاط البسيطة جيداً «علامات» أما الكتابة فهي حالة اكتشاف دائم وأحياناً الحرفة تلعب دورها».

— تعلق أبنته عزة التي جاءت لمشاركتنا الحديث ضاحكة: «بابا لا تخبره كل شيء خليه يتعب مظلماً تعبت لا تعطه الأشياء جاهزة».

نضحك جميعاً. (من جملة الأشياء التي شدتني كثيراً في ذلك اليوم هو الحب الدافئ الذي يملأ أرجاء البيت بين عبدالرحمن منيف وزوجته الرائعة سعاد القوادري بوعياها العميق وثقافتها الواسعة، وبإيمانها الشديد بالقيم والمبادئ الكبيرة التي دافع عنها عبدالرحمن منيف، وتضامنها معه في كل المواقف الكبيرة مهما كانت الخسائر، وتشجيعها الدائم له، فهي في تعاملها معه زوجة وصديقة وحبيبة وقارئة معجبة بأعماله، ودورها كبير وواضح في توفير المناخ الإبداعي المناسب له، فهي بلا شك أحد أهم أسباب نجاح عبدالرحمن منيف وعطائه الكبير، كذلك أيضاً لفت انتباهي نجاحهما المتميز رغم الظروف الصعبة في تربية أبنائهما بطريقة تجعلهم امتداداً لوعيهم وثقافتهم وهرتتهما ومواقفهما النبيلة في الحياة وهذا ما تأكد لي لاحقاً).

سألني عبدالرحمن منيف عن الأماكن التي أنوي زيارتها في دمشق، وقال لي وهو الذي لا يتعب من تشجيع الآخرين وتحفيزهم: «عليك أن تعود عينيك على الملاحظة والمقارنة والاكتشاف، ستلاحظ هناك وأنت تزور دمشق القديمة الشوارع الضيقة الملتوية والمليئة بالمنعطفات والتي بناها الأهالي أيام الممالك لخلق حاجز بينهم وبين السلطة وللدفاع عن أنفسهم ضدها، وحتى يتاح لهم حين يأتي

الجنود رؤيتهم مسبقاً والتخفي عنهم وتحذير الآخرين» وانتقل حديثه من المعمار إلى الفن التشكيلي، وأنا أستمع معجباً ومكتشفاً للاهتمامات الواسعة التي تشغله، والأسئلة التي لا يكف عن طرحها، وإصنائه العميق لمحدثه وتواضعه الشديد، ورغبته الدائمة في التعلم والاكتشاف والمعرفة، وهذا ما جعل ذاكرته مخزوناً هائلاً للأحداث والتفاصيل واللهجات والشخصيات والأماكن إضافة إلى مخيلته الغسبية، في ذلك اللقاء لامست عن قرب مدى رهافة إحساس هذا المبدع الكبير، أتأمل فيه مسترجعاً حياته النضالية في المياسة ثم في الكتابة، وصلابته الداخلية التي لا تلين ولا تعرف المهادنة، ومواقفه الأبوية والشجاعة ضد كل قوى الطغيان والظلام، أكتشفه أمامي بعينه المليئين بالحب والذكاء والطفولة والحكمة، شفافيته العالية، وهموه الكبيرة، وصدقه العالي مع نفسه ومع الآخرين، إلى كم هو كبير ورائع هذا الإنسان (عبدالرحمن منيف)، هذا المناضل النحيل الذي تمسك بجمرة القيم والمبادئ والكلمة الصادقة، هذا الذي طلق المغريات والمكاسب والمغانم، ورفض الرضوخ للاستبدادات والمساومات على الحقيقة، وهو الأعزل إلا من سلاح الكلمة، قلت له وأنا أنظر في عينيه:

— الكتابة كلفتك كثيراً.

— والله، ربما أشياء كثيرة لكنها ضرورية، عموماً المهم أن المرء (عبدالرحمن منيف نادراً ما يستخدم صيغة الأنثى في الحديث عن ذاته، لتواضع أصيل في نفسه، ولأنه معنى دائماً بالكتابة عن الآخر، وهذا ربما ما جعله يؤجل كتابة سيرته الذاتية لأنه مهوم بكتابة سيرة المنسيين والمهمشين من أبناء شعبه في مختلف رواياته) استطاع أن يتجاوز الصعوبات وبالتالي فهي لم تعد الآن ذات بال.

— قلت له: «الكتابة ستظل خالدة، أما المدن القاسية، مدن الملح للهبة، والسجون والجلادين فجميعها سيأتي عليها الزمن، ستآكل ولن يبقى منها شيء سوى الخزفي والعار، أما الإبداع الصادق فيبقى على مر العصور...

وأنا أخرج من المنزل لم يكتب عبدالرحمن منيف بتوديعي على الباب بل أخذ يرافقني حتى الساحة الخارجية، وأنا أبعد ظل واقفاً يلوح لي بيمينه وبابتسامة حانية مشرفة لا تزال خالدة في النفس.

الاستشراق في اليابان

تاريخ العلاقات اليابانية-العربية عبر «الاستشراق الشرقي» صورة العالم العربي -الإسلامي في اليابان

بسام الطيارة *

من المفروض أن تتكشف الأسئلة عند أول لقاء بين المثقف العربي وبين اليابان كدولة وأمة ومجتمع، ولكن وللأسف فإن الأسئلة هذه لا تطرح وإن طرحتها التناقضات التي لا بد وأن يصادفها المثقف العربي عند بدء الاحتكاكات مع حقيقة الواقع الذي يعيشه والفرق بين ما يراه هو من اليابان وبين ما يراه المثقف الياباني في اليابان اليوم، فإن الأجوبة تأتي عبر مجهر «سوء تفاهم كبير ومتبادل بين الثقافتين» تغربلها ثقافة غريبة ساهمت، وما زالت تساهم، بتحويل صور التفهم المتبادلة

ليس من أهداف هذه الدراسة البحث في أصول معرفة المثقفين العرب بالثقافة والحضارة اليابانيتين، فمن خلال بعض «القليل الكثير» الذي كتبه عربٌ عن اليابان يتبين بسهولة بوضاه أن معظم المعلومات المتناقلة في المقالات والمؤلفات باللغة العربية، وما تنطج بعضهم بتسميته «بحوثاً» هي في الواقع نقل عن دراسات غربية واستشفاف لمضامين وردت في كتب وبحوث غربية وخصوصاً أنكلوسكسونية وبالتحديد أمريكية، ثم وضعها خلف منظر عربي، في محاولة لمقارنة حالات تاريخية غير قابلة للمقارنة في كثير من الأحيان (مقارنة مع كل من مصر وتونس بالتحديد)، لاختلاف المعطيات والظروف والأحوال الاجتماعية للمجتمعات المعنية بالمقارنة.

وبالعكس فإن من أهداف هذه الدراسة المتواضعة محاولة

تم نقل الأسماء والكلمات اليابانية بواسطة نظام نقل اللغة اليابانية «غريب» (١) وهو نظام لفظي ثابت، مبني على استعمال أحرف اللغة العربية فقط للكتابة الصوتية بحيث يتمكن أي قارئ، يجيد اللغة العربية من قراءة كلمات اللغة اليابانية ويسهل إمكانية نقل الألفاظ بشكل صحيح

« ماذا يعني مفهوم الاستشراق في الفضاء الثقافي الياباني؟ كيف يمكن فهم توجهات البحث الاستشراقي في اليابان الموجود في الشرق الأقصى؟ وهل ما زال ممكناً الحديث عن اليابان الشرقية أم أن التطور التقني والصناعي استطاع التغلب على معطيات الجغرافيا من خلال تأثيراته على نمط حياة الشعب الياباني وتفكيره، وغريه غريباً وغرب منظره للشرق؟ هذه بعض من الأسئلة التي يطرحها الانفتاح الجديد على اليابان من قبل بعض المثقفين العرب والمهتمين بالشأن الياباني الثقافي والاجتماعي منه والأدبي.

* كاتب ومتخصص في الشأن الثقافي الياباني

سير غور معرفة اليابانيين بالثقافة العربية والإسلامية، ومحاولة تبين طرق وصول هذه المعرفة والعلوم المتعلقة بها إلى اليابان. ويدفعنا السعي هذا نحو الالتفات إلى علم «الاستشراق» في اليابان.

وقد يبدو غريباً وقع كلمة «استشراق» عندما نكون في أقصى الشرق وننكلم عن... الشرق!

والواقع أن ما عرف بعلم الاستشراق، كان، حتى قبل كتاب «إدوارد سعيد» الذي حمل عنوان «الاستشراق» (٢)، مضمار دراسة الإسلاميات ومنطقة الشرقيين الأدنى والأوسط وفي مقدمتها مصر. وقد أتى كتاب «إدوارد سعيد» ليهبزه تصورات «الاستشراق الأكاديمي» ويسلط الضوء على تأثيره على الفكر الغربي ونتائجها التاريخية على الفكر البشري.

وإذا كان «إدوارد سعيد» قد تطرق في بعض الفقرات، من خلال بعض الالتفاتات والجمال الاستشهادية إلى آسيا، خصوصاً إلى الهند والصين، فقد تم ذلك في سياق تحليله للسياسة الاستعمارية لكل من فرنسا وإنجلترا واستنكاره لها. ولكن في نهاية الأمر فإن «الاستشراق» ينحصر، حسب مفهومه، في فضاء الإسلام والعرب والإمبراطورية العثمانية. ونحن لا ننقد هذا التعاطي الانتقائي لكلمة «استشراق»، فهو يعكس واقع أمر «الاستشراق» في المفهوم الأكاديمي اليوم. وبذلك هو الأمر في اليابان الموجودة في أقصى الشرق.

ويعود استعمال كلمة «الشرق» (oriento) في اليابان إلى عام ١٩١٤ فقط، ويشير مدلولها إلى الشرقيين الأوسط والأدنى. ولكن يمكن أن يدل أيضاً على «الشرق» «تووهو» (toyo) ويمكن أن يستعمل للإشارة إلى القارة آسيا «تويويو» (toyoy) أما عبارة «مستشرق» التي تستعمل كلمة (orientaliste) للإشارة إليها، وهي للنسبة تختلف عن «تويويو غاكوشا» (toyo-gakusha) التي تشير لمن يبحث في شؤون آسيا (toyo) بما فيها اليابان والشرق بشكل عام وشامل بالندبة للدراسات المتعلقة بالصين تستخدم عبارة «تويويو غكو» (toyo-gaku) أما بالنسبة للدراسات المتعلقة بالإسلام والشرق الأوسط فتستخدم عبارة «أوريينتليسمو-غكو» (orientalisme-gaku) هذا التنوع والتنوع في المفردات والعبارات، يشير إلى نوع من التردد في تحديد المشار إليه،

بخلاف خصوصية اللغة اليابانية التي على الرغم من اقتباسها لمجموعات هائلة من الكلمات الأجنبية استطاعت دائماً «هضمها لغوياً» وإعطائها معاني محددة ودقيقة. ويعود ذلك حسب رأينا إلى الظروف التي رافقت نشأة علم الاستشراق في اليابان، وظروف وصول المعلومات الأولى عن الشرق (الأوسط والأدنى) من مصادر غربية.

يمكن اختصار تعريف عبارة الشرق الأوسط بالشكل التالي: مفهوم جغرافي يقابل من جهة الشرق الأقصى ومن جهة أخرى الغرب ومن الجديهي أن كلمة «تشيووتو» (choto) اليابانية التي تعني الشرق الأوسط جاءت من الترجمة الحرفية للعبارة الإنجليزية «The Middle East». وقد اعتمد اليابانيون على «وجهة النظر الأوروبية» في تفسيرهم ونقلهم لهذه الكلمة حسب العديد من المستعربين اليابانيين وتذكر منهم «سوغيتا هيدأكي» (SUGITA Hideo) (٣) أما معجم «كوجوجين» (Kojien)، وهو الأوسع انتشاراً في اليابان، فيعرف كلمة «تشيووتو» بـ«المكان بين الشرق الأقصى والشرق الأدنى من المنظور الأوروبي» كذلك الأمر بشكل عام بالنسبة لدوائر المعارف الأخرى (عدا بعض الاختلافات البسيطة جداً).

لم يكن ممكن لكل هذه التعريفات أن تتولد قبل فترة انفتاح اليابان وهي ليست فقط مجرد إشارة جغرافية عملية بحثت بل تنم عن تأثر ثقافي وتأثير المنطلق الغربي على قياس المدلول الجغرافي الذي ارتسم فيما بعد على المدلول الحضاري لما يمكن أن تدل عليه عبارة الشرق بشكل عام والشرق الأوسط بشكل خاص. ففي الشرق الأقصى لا يستخدمون عبارة «الغرب الأقصى» أو «الغرب المتوسط» وهما عبارتان يمكن أن نعتبرهما غير مفهومين وبلا معنى. أما في النصوص اليابانية القديمة (وكذلك الصينية) كانت كلمة غرب تعني الهند.

إن مفهومي الشرق والغرب بالمعنى الجيو-سياسي الحالي لم يتطور إلا في فترة متأخرة من تاريخ اليابان. فالعبارة الثنائية «الشرق والغرب» كانت تتضمن بالنسبة لأوروبا في ذلك الوقت معنى شاملاً يحمل مدلول الصراع والتنافس بين عالمين وهكذا فإن تعريب «الشرق» بالمفهوم الأوروبي كان يحمل مدلولاً يشير إلى «الأخر» أو «الغريب» أو «المتكر» وقد اعتمد اليابانيون هذه المصطلحات على الرغم من أنهم

يعود استعمال كلمة «الشرق» (oriento) في اليابان إلى عام ١٩١٤ فقط، ويشير مدلولها إلى الشرقيين الأوسط والأدنى

كانوا- قبل الاحتكاك مع «الغربيين»، وقبل أن تطرح إشكالية المعنى الجديد «الجيو- ثقافي» لهذا المصطلح. كانوا يعتبرون أنفسهم جزءاً من هذا «الأخر» الذي هو الشرق. وقد تأثرت اليابان كثيراً بحركة الاستشراق العلمي الذي صادف أوجها مع بداية انفتاح بلاد الشمس على العالم. وقد انطلقت حركة الاستشراق العلمي في أوروبا في منتصف القرن السابع عشر عبر بعثات أثرية كانت تمويلها شخصيات بارزة في أوروبا وخصوصاً كولبير. وكان هدف هذه البعثات في بداية الأمر البحث عن كل ما له علاقة بالتاريخ اليوناني - الروماني القديم. ولكن بدأ العلماء والعقوفون الذين كانوا يرأسون هذه البعثات بالاهتمام بالمخطوطات العربية والإسلامية القديمة التي كانوا يطلعون عليها، بعد أن اكتشفوا أهميتها العلمية، واثراً ما يمكن أن تحويه من معلومات قيمة. فأخذوا يهتمون ويبدأون رويداً رويداً التاريخ اليوناني- الروماني ويتجهون نحو دراسة «الشرق في محيط الحضارتين اليونانية والرومانية» أي الشرق العربي الإسلامي.

في عام ١٦٩٧م صدر كتاب يُعرف بـ «المكتبة الشرقية» أو «مكتبة بارتيليميه ديربولو» اسم واضع الكتاب (٤) ويختصر العنوان الأصلي وحده والذي يتجاوز الصفحتين، مفهوم الاستشراق كما هو

معروف في أيامنا الحاضرة. وبعد سبع سنوات من ظهور هذا الكتاب صدر كتاب ألف ليلة وليلة الشهير بترجمة أنطوان غالان (١٦٤٦-١٧٥٠) وقد كان لهذين الكتابين وقع كبير في الأذهان، وساهما في خلق عالم خيالي شرقي استمر تأثيره على عقول الأوروبيين لعدة طويلة. ومنذ ذلك الوقت أصبح ميدان الاستشراق مرادفاً لما يمكن تسميته اليوم «الدراسات الإسلامية» فالشرق الأقصى غير مذكور في كتاب «المكتبة الشرقية» سوى عبر نصوص الرحالة المسلمين. وهو لم يدخل ميدان الاستشراق سوى لفترة قصيرة عبر بعض الدراسات التي قام بها «اليسوعيون» والبعثات التبشيرية قبل أن تتفرع الدراسات المتعلقة بمناطق الشرق الأقصى إلى فروع عديدة حسب الثقافات والديانات المتنوعة المتواجدة فيها والشعوب التي تكون سكانها.

ويؤكد هذا التوجه موجة إصدارات كتب الرحلات مثل كتاب

دومينيك فيفيان دونون (١٧٤٧ - ١٨٢٥). وظهور النحو الاستشراقي في فن الرسم عند نهاية القرن الثامن عشر، مع اهتمام خاص بمصر التي كانت قد تحولت إلى مقصد للدراسات الشرقية.

في بداية عهد الدراسات الشرقية أو الاستشراق العلمي كانت ركائز التحيز والدراسة تعتمد الأبعاد الحضارية وكان التركيز يتم أساساً على القيم الثقافية أكثر من القيم العلمية. فالهوية في هذا المجال (العلمي: التقني والصناعي خصوصاً). لم تكن قد اتسعت كثيراً ولم يكن الفارق بين نسب التقدم شاسعاً كما أصبح في مطلع القرن التاسع عشر. ولم يكن باستطاعة المستشرقين الأوائل اعتبار الحضارة الإسلامية في مرتبة أدنى من حضارتهم، حتى عندما كانوا يهاجموها. ولكن مع الدخول في القرن التاسع عشر، وما شهدته من اهتمام بالعلوم والتقنيات على حساب الثقافة بمفهومها والواسع، وما استتبع ذلك من تعاضل السيطرة السياسية الغربية وبدائية الاستعمار المنظم، أصبح الغرب ينظر إلى الشرق برومانسية. ولكنها رومانسية تحمل بعضاً من الازدراء.

الاستشراق واليابان

صادف أنه ابتداء من تلك الفترة، أي منتصف القرن التاسع عشر، بدأ اليابانيون وبشكل واسع جداً عملية تحصيل وامتلاك المعارف الغربية ومنها المعرفة والمعلومات عن الشعوب والحضارات الموجودة في المنطقة الواقعة خارج الفضاء الحضاري الصيني المباشر الذي كانوا يسبحون فيه. ويطرح هذا التزامن- بين بدء اختلاف نوعية النظرة الغربية للعالم العربي والإسلامي، وبين بدء المسار التاريخي لعملية اكتساب المعرفة في اليابان حول هذه المنطقة- سؤلاً حول الاستشراق الياباني في سعيه إلى المعرفة العلمية واكتساب نظرة جديدة إلى الآخر، وما إذا سقط سعيه هذا في التشويها التي ندد بها ادوارد سعيد، أم أن اليابان البلد الموجود في الشرق الأقصى، كان يملك بعض المعلومات والمعارف الأساسية حول هذا الشرق، مما مكّنه من تجنب فتح هذه التشويهات الحضارية ؟

اليابان والخصوص الأولي

يمكن اعتبار الإسلام المدخل الأول للإدراك الياباني لواقع

يمكن اعتبار

الإسلام المدخل

الأول للإدراك

الياباني لواقع العالم العربي

العالم العربي ومنطقة الشرق الأوسط والخليج ومعرفته بها فأول النصوص التي تتعلق بالمناطق التي يسكنها العرب كانت في الواقع قد ذكرت كعناصر جغرافية تدخل ضمن عملية التعرف على الإسلام كدين الاستثناء الوحيد كان مصر، ولكن في مرحلة متأخرة جداً، حيث تم الاهتمام بها من الناحية الأثرية مع تطور «علم المصريات» في ظل موجة الاكتشافات للأثار الفرعونية، بالإضافة إلى الاهتمام بمحاولات مصر الإصلاحية وتوجهها نحو الاحتكاك بالغرب من أجل عصرة الدولة.

من هنا يمكننا تحديد احتكاك اليابان بالإسلام وبالتالي بداية حركة الاهتمام به وبالدراسات الإسلامية والعربية من قبل المتنورين والمثقفين اليابانيين وذلك عبر أربع مراحل متفاوتة في الوقت ومختلفة تماماً:

– الأولى بدأت نحو القرن السابع وتمددت حتى عصر التنافس القوي بين اليابان والصين.

– الثانية انطلقت ابتداء من القرن السابع عشر مع بداية ترجمات بعض المثقفين اليابانيين لعدد من الكتب الأوروبية.

– المرحلة الثالثة بدأت في نهاية نظام حكم الـ «اليقوفو» (أو ما يعرف بحكم الشوغون أو الدكتاتورية العسكرية.

أما الرابعة فكانت بدايتها مع ما يسمى بـ «أزمة النقط الأولى» وهي التي أعقبت حرب أكتوبر (١٩٧٣) والحظر النقطي الذي فرضته الدول العربية.

قبل التطرق إلى المراحل الأربع هذه، وجب الالتفات إلى الأسماء التي كان يطلقها اليابانيون على العرب أو المسلمين في النصوص القديمة والتمييز بينها باختلاف أصول المشار إليهم من مسلمين. فقد ذكر العرب في النصوص اليابانية الأولى بين القرن السادس والقرن العاشر الميلادي. تحت اسم «تايشي» (Taisi) والفرس تحت اسم «هشي» (Heshi) وهما التعبيران اللذان استخدما (كتابة) في الصين في ذلك العصر، مع بعض التحويرات اللفظية التي تعود لخصوصية اللغة اليابانية.

وأول أثر مكتوب يدل على وجود أو أثر لمسلم في الأرخيبل الياباني، نجده في كتاب «أخبار اليابان» (نيهون شوكي (Nihon Shoki) (٥) فهناك مقطع في الجزء السادس والعشرين يصف استقبال الأمير طورة «سايمي» في عام ٦٥٦م لوفد من المسافرين ويذكر فيه أن أحد أعضاء الوفد كان «هشي»

دون أن يؤكد ذلك كونه من الفرس (وقد يكون كذلك) أو من العرب، ويتفق جميع المستعربين على أن استعمال هذا التعبير كان يشير بشكل عام إلى المسلمين القادمين من منطقة الخليج العربي، لتمييزهم عن المسلمين القادمين من أواسط آسيا أو أطراف الصين أو بلاد الهند.

كما نجد في كتاب «تابع أخبار اليابان» (شوقو نيهون شوكي (Shoku-Nihon-ki) (٦) رواية نائب السفير الياباني إلى الصين «أوتومو – نو – قومرو» لحفل استقبال في جناح من قصر الامبراطور الصيني «سوزوونج» في عام ٧٥٣م، حيث يذكر وجود وفد من «العرب» ويشير إليهم بتسمية «تايشي». ويعتبر جميع المستعربين اليابانيين أن هذا النص هو أول نص الحوليات اليابانية تذكر فيه كلمة «عربي» بشكل واضح وبهذا التعبير الذي يميز العرب عن الفرس وعن المسلمين.

وفي أحد أهم كتب التاريخ اليابانية القديمة المعروف بـ«ملحق أخبار اليابان» (نيهون قووقو (Nihon Kōkoku) (٧) نغثر على وصف لوصول رحالة على مركب صغير في الشهر السابع من عام ٧٩٩م. وقد اعتبر هذا الرجل كمسلم قادم من منطقة «كولون» الجبلية الموجودة في غرب الصين وهو ما بات يعرف ببلاد الأويغور حالياً تحت اسم مقاطعة كسينجيانغ ولكن دراسات لاحقة تدل على إثبات أنه كان في الحقيقة رجلاً فارسياً. وقد شهد القرن الرابع عشر وصول بعض المسلمين إلى اليابان ولكنها حالات معدودة وقليلة جداً.

ابتداء من عصر «هيان» (٧٩٤م-١١٨٥م) عرفت الصين، التي كانت صلة الوصل بين اليابان والعالم العربي – الإسلامي، تغيرات عدة أهمها نشأة إمبراطورية المغول التي امتدت بعد وضع يدها على الصين كاملة من ثغور الصين حتى قلب العالم العربي وقد ساهمت الغزوات المغولية بشكل قد يبدو مفارق، في تقوية صلة التعارف، على ضآلتها، بين اليابان والدول العربية والإسلامية، على الأقل من ناحية اطلاع اليابان على أحوالها وقد تفيض ذلك عن ظاهرتان مهمتان:

– الأولى تمثلت في تسريع انتشار الدين الإسلامي في آسيا الوسطى، وحتى قلب بلاد المغول أنفسهم، وبالتالي على حدود اليابان.

– الثانية كانت وصول الدين المسيحي إلى الصين وساهم هذا

الأمر بدوره - على غرابة ذلك- في تعميق معارف اليابان حول العالم الإسلامي والعربي. ففي الواقع، خلال هذه الفترة وحتى السنوات التي تلتها، تمكس النصوص والكتابات اليابانية إسهام المعرفة الغربية التي جاءت من الصين، في إغناء معرفة اليابان بالعالم الإسلامي - العربي.

وفي بداية عهد «توفاغوا» (Tōwagwa) 1603م-1868م) حصلت بعض المبادلات التجارية بين اليابان والشرق الأوسط عبر البرتغاليين والهولنديين وحين دخلت اليابان فترة الانغلاق على نفسها (1638م-1868م) ومنعت التبادل التجاري وسفر سكانها إلى الخارج، بقيت الاتصالات التجارية مع الصين قائمة، وظلت السلطات اليابانية الحاكمة على اطلاع على ما يحصل في الخارج، واستعانت بتقارير سنوية طلب من الهولنديين كتابتها (أولاندا فوستسو-غفي). وهو ما عرف بـ«العلوم الهولندية» (ران-غفو) التي ساهمت بتسهيل انفتاح اليابان فيما بعد على العلوم الغربية وحضارتها وقد اعتمد المتفكرون والعلماء اليابانيون على قسم من هذه التقارير

والكتب في إكمال الصورة التي كانت عندهم عن العالم العربي - الإسلامي والقسم الأكبر من هذه الكتب والمعلومات مستقاة من مصادر غربية أوروبية. أول من وصف في اليابان العالم العربي وبلاد الشرق الأوسط هو «نيتشيقوا جويون» (1648-1724) في كتابه «أفكار حول العلاقات التجارية مع الصين والبلاد الأعجمية» (قا ني تسوشو-قو) في الفصل الذي يحمل عنوان «ملحق حول الدول الأعجمية» (غاي - إي زو-فوروقو نجد أول وصف للشرق الأوسط ودوله (بلاد فارس والجزيرة العربية وسوريا وفلسطين وغيرها ولكنه اعتمد بوصفه هذا كثيراً على كتاب الكاهن الإيطالي اليسوعي «ألفيني جيوليوي» (1582م-1649م) وجاء بعد ذلك «أرائي هفوسيتي» (1657م-1725م) الذي كتب تحت عنوان «نصوص حول الغرب» (سيهيو فيييون محاضر استجواب المبشر الصقلي الأصل «جوفاني بيتستا سيوتي»، الذي حاول شرح «دين محمد» (ص) كما جاء في النص، أي الدين الإسلامي بالطلع

منعطف عهد «ميجي» (1868م-1912م):

تبدأ المرحلة الثالثة برأينا قبيل نهاية حكم نظام الـ«شوغن» العسكري بقليل، عندما بدأت طلائع البعثات الطلابية إلى أوروبا تعبر قناة السويس باتجاه أوروبا،

وتحط الرحال في المرافئ والمدن الموجودة على خطوط سفرها، وبشكل خاص المدن المصرية التي كانت تعتبر محطة العابرين وقد قام عدد من من هؤلاء الطلبة والمتقنين الذين كانت السلطات اليابانية ترسلهم بهدف الاطلاع على علوم الغرب وتقنياته، بتدوين يوميات ومذكرات حول ملاحظاتهم ومشاهداتهم في المدن والمجمعات العربية التي مروا بها ويلاحظ أنهم تطرقوا إلى ثلاثة مواضيع رئيسية هي:

أ- وصف جغرافية الأماكن التي زاروها وسكانها وعاداتهم، وبخصوصاً التقنيات التي قدمها الغرب لهذه الأماكن (سكك الحديد، السفن البخارية، إلخ...).

ب- التعبير عن مشاعر الغرابة تجاه بعض ما يميز العالم العربي من الناحية الطبيعة الجغرافية والمناخ مثل الصحراء وجمالها، الحياة البدوية، والنخيل وقوافل الجمال والأسواق الشعبية، إلخ... .

ج - الفارق بين المستوى الحياتي المتدني الذي يعيش به سكان هذه المناطق، والمستوى العالي للمشاعر القومية عندهم.

شهد القرن الرابع

عشر وصول بعض

المسلمين إلى

اليابان

ولا بد من الإشارة هنا إلى عنصر بارز يميز كل هذه الملاحظات والكتابات واليوميات، وهو أنها كلها تنقذ البلاد العربية، وفي بعض الأحيان تحوي عداً صريحاً نحوها ونحو عاداتها. ولكن يبدو جليهاً أيضاً أن وصف العالم العربي في هذه النصوص جاء مقارنة مع الدول الغربية وتطورها التقني والصناعي والاجتماعي، والتي كانت تشكل «قبلة» طلاب العلم اليابانيين، في هذه المرحلة ونموذج التطور حسب معايير تلك الفترة من الزمن وقد صدرت منذ مدة مجموعة كتب تحت عنوان «يوميات البعثات الخارجية في عصر ميجي» حوت ملاحظات عدة تدل على هذا الاتجاه النقدي المبني على منظور الغرب آنذاك. ولا يفرّد مثلاً «فوشيه توكوزو» في مذكراته في القول عن العرب: «...إن بضاعتهم لا تطاق...»، أو أن يكتب «مُسوغُسي شُونجيرو»: «...إن هذه العادات هي في أقصى درجة من البشاعة...». حتى «فوكوزوا يوكيتشي» (1845م-1901م) أحد كبار مثقفي النهضة اليابانية والذي يعتبر رائد الحداثة اليابانية، أتى على ذكر مصر في كتابه «كتابات حول رحلة إلى الغرب» (سَيَقُو-قي (Seikō-ki)

على توقيعها والتي كانت تقيد الدولة الفتية بقيود اقتصادية ثقيلة. وقد كان يوجد في هذه الاتفاقات جانبان يمثل إلغاؤهما أهمية خاصة بالنسبة لليابان: من جهة تحديد الرسوم الجمركية على البضائع الغربية مما كان يضر بالصناعة الوطنية اليابانية. ومن جهة أخرى الامتيازات القانونية التي كانت تتمتع بها الجاليات الغربية في اليابان، والتي كانت تحصر بالسلطات القضائية حق محاكمتهم وفق قوانين بلادهم وليس وفق القوانين اليابانية.

ومن المفارقات التي لم تغب عن السلطات اليابانية أن السيطرة البريطانية على مصر فرضت نظاماً قضائياً مزدوجاً وكانت تسيطر على إدارة مصلحة الجمارك.

إلى جانب اهتمام اليابانيين بتجربة الاستعمار البريطاني لمصر، كانوا يهتمون أيضاً بالممارسات الاستعمارية لفرنسا في تونس، ومن المصادفات التاريخية التي أثارت قلق اليابان، أن مبعوث فرنسا إليها «ليون رول» لعب دوراً أساسياً في وضع نظام العلاقات الاستعمارية الذي ربط تونس بفرنسا، بعد أن عمل في السابق كضابط مخابرات لدى الأمير عبد القادر.

في العام ١٨٨٦ أرسلت الحكومة اليابانية إلى مصر «سيفوا تقيشي» لدراسة النظام القضائي المزوج، كأحد الحلول لنظام قضاء القنصليات الأجنبية. وقد نصح «تقيشي» عند عودته بعدم اتباع هذا النظام الذي اعتبره خطراً على سيادة اليابان وقد عمل على هذا الموضوع عدد من الموظفين وكبار رجال الدولة اليابانيين، ونشروا أعمالهم من بينهم «ميتسوي رينشو» (١٨٤٦-١٨٩٠) الذي ترجم القانون الفرنسي، وكتب عام ١٨٧٨ «القانون في مصر» (إيجيتو هورويش-شوشو). حتى «مرا تقيشي» (١٨٥٦-١٩٢١) الذي أصبح فيما بعد رئيساً للوزراء، نشر عام ١٨٨٩ «محاكم القضاء المزوج في مصر» (إيجيتو كونغو سايبان-جوجو).

بدأت متابعة اليابانيين لحركات مقاومة الغزو الغربي في العالم وخصوصاً في آسيا، قبل فترة قصيرة من بدء مرحلة انفتاح اليابان ووصول الإمبراطور «مييجي» إلى سدة الحكم وقبل أن تبدأ القوى الغربية بطرق أبواب اليابان بقوة لتدمرها لفتح أسواقها لبضائعها. وقد يرى البعض في انفتاح اليابان نتيجة طبيعية للضغط الغربية، بينما يرى البعض الآخر في الانفتاح نوعاً من الثورة الداخلية التي

ووصفها وصفاً يحمل الكثير من الصور السلبية دون الأخذ بعين الاعتبار لواقع وجودها تحت نير الاستعمار البريطاني.

فترة التوسع الاستعماري

كانت مصر في قلب الاهتمامات اليابانية على غرار ما كانته بالنسبة للمستشرقين الغربيين وإن اختلفت الأسباب. وقد كان لكتاب «إدوارد وإليام لين» الذي صدر عام ١٨٣٦ تحت عنوان «عادات وتقاليد المصريين في العصر الحديث» تأثير كبير جداً على الكتاب اليابانيين الذين درسوا مصر. ولم يقتصر تأثير ما كتب عن مصر على المثقفين بل تجاوزهم إلى المتعاطلين بالشأن السياسي من منظرين إلى رجال الحكم وواضعي السياسة اليابانية والفهمين عليها. وفي الواقع فإنه انطلاقاً من منتصف القرن التاسع عشر، وجد البلدان، مصر واليابان، نفسيهما أمام خيارات مصيرية قادتتهما إلى توجهات متشابهة، على الرغم من اختلاف المصادر التاريخية لهذه الخيارات. ولكن بعض التحديات التي واجهها البلدان كانت متشابهة، وإن كان الرد عليها جاء بنتائج مختلفة. وفي مطلع هذه التحديات خطر الوقوع في براثن الاستعمار. وقد سبق مصر اليابان في التعرض لخطر المواجهة مع الغرب بحوالي بضعة عقود، كما كانت سبقتها في محاولة التحديث التي قادها محمد علي. ولكن صادم إفلاس الحركة التحديثية في مصر ووقوع الدولة الخديوية في براثن الاحتلال الإنجليزي، مع خروج اليابان من عزلتها (تحت ضغط القوى الغربية). ورغبتها بالحقاق بركب الدول الكبرى. ومن هنا كان الجهد الذي قام به المثقفون والسياسيون اليابانيون لدراسة التجربة المصرية. وقد كان الجهد هذا يسمى لهدفين متناقضين ولكن مكملين لبعضهما البعض: أولهما دراسة أخطاء التجربة المصرية لتجنب الوصول باليابان الحديثة لما آلت إليه مصر من جهة، ومن جهة ثانية الاستفادة من دروس السياسة الاستعمارية الغربية في مصر، لتطبيقها لاحقاً في المستعمرات اليابانية التي سوف تسعى للحصول عليها في سعيها لفتح أسواق مضمونة لصناعتها النامية الطرديّة. وهذا ما سوف يحصل في كوريا أولاً (١٨٩٥) ومن ثم في الصين (١٩٠٥).

ولكن في الفترة الأولى كان على اليابان التخلص مما كان يسمى بـ«الاتفاقيات الجائرة» التي أجبرتها القوى الغربية

كانت محاولة ناجحة للإفلات من السقوط في قبضة الاستعمار والحق بالعدل الآسيوية الأخرى وقيل توقيع «الاتفاقات غير المتكافئة» التي كبلت الصناعة اليابانية لسنوات طويلة، كان اليابان ينظر إلى الدول الآسيوية بشيء من التعاضد الآسيوي (لم يكن تعبیر العالم الثالث قد تولد بعد) والشعور بالخطر المشترك.

ومن هنا فإن اهتمام المسؤولين اليابانيين بالدول العربية والإسلام جاء ضمن اهتمام أوسع وذا أهداف عملية وسياسية بالدرجة الأولى، وشكلت هذه الأهداف أسس دراساتهم الأولية حولها.

وبالمقابل، ومع انفتاح اليابان على الحوار الفكري، كان بعض المثقفين اليابانيين يعبرون عن مشاعر التضامن مع الشعوب العربية المقهورة ويهتمون بالبلاد التي يعيشون فيها. ويمكننا أن نقدم كمثال «شعبا شهيو» (١٨٥٢م-١٩٢٢م) المعروف باسمه الأدبي «توقاي سانشي»،

الذي ألف رواية نالت شهرة واسعة بعنوان «لقاء مع جيميلات» (فجيين نو فغور) يحكي فيها من بين القصص العديدة - قصة عن ثورة عرابي باشا في مصر، حيث يصف النضال من أجل الاستقلال في مصر كما وصفه في دول أخرى اشتهرت بنضالها من أجل الاستقلال (إيرلندا وهنغاريا و.. كوريا) وقد نشر عام ١٨٨٩ كتابه الشهير أيضاً «تاريخ مصر الحديث» (إيجيتو نو فينداي-شي الذي ضمنه تحليلاً دقيقاً جداً لمحاولات تحديث مصر في تلك الوقت، هذا مع أنه أصبح قبيح وفاته من غلاة المذافعين عن الأميرالية اليابانية.

كما أن الكاتب الشهير «توقوتومي روكا» (١٨٦٨م-١٩٢٠م) الذي زار الأماكن المقدسة في فلسطين عام ١٩٠٦م روى رحلته في كتاب «يوميات رحلة حاج» (جينوري قيقو) وعندما عاد إلى منطقة الشرق الأوسط عام ١٩٢١ وشهد نتائج استعمارها، لم يتردد في تسليط الضوء على التغيير الذي حصل في مواقف اليابان من الاستعمار بشكل عام ومن استعمار بريطانيا لمصر، ووضع مقارنة متوازنة بين هذا الاستعمار واستعمار اليابان لكوريا.

أما بالنسبة للعلاقات الرسمية فإن اليابان لم تقم أي علاقات رسمية مع أي بلد عربي قبل نهاية الحرب العالمية الأولى ولكن الاهتمام الرسمي واهتمام الطبقة السياسية

بالعالم العربي أثنى عبر الاهتمام بالإسلام. وقد أخذ الاهتمام بالإسلام انعطافاً حقيقياً منذ بداية الاحتكاكات والتوتر بين اليابان وروسيا القيصرية والتي قادت بعد ذلك إلى الحرب بين الدولتين (١٩٠٥). ومنذ ذلك الحين تطورت وتكثفت الدراسات المتعلقة بالإسلام، فقد أدركت اليابان أنذاك أن الخطر الجديد والدائم عليها يتمثل في روسيا الامبراطورية التي تشاركها حدوداً طويلة، ولها حدود شاسعة مع الصين وكوريا اللتين اعتبرتهما اليابان مناطق نفوذها الحصرية ولذلك، ومن أجل الاستعداد لنزاع حاصل ولا بد، بدأت اليابان تهتم بالشعوب التي تتألف منها الامبراطورية الروسية المقراصة الأطراف، لدراسة نقاط ضعفها وقوتها، وبناء تحالفات من خلف تضعفها. وفي هذه الفترة تركز الاهتمام الياباني على الشعوب المسلمة التي تقطن في أراضي الامبراطوريتين الروسية والعثمانية، وعلى دراسة الدين الإسلامي.

وفي المقابل فقد اهتمت الدول الغالبة تحت نير الاستعمار كثيراً باليابان عقب انتصارها على روسيا، فقد رأت الدول العربية والإسلامية في هذا النصر الأول لقوة غير أوروبية على واحدة من أكبر القوى «الغريبة» المسيحية البيضاء» بين الدول الأربع الكبرى آنذاك، إمكانية التخلص من استعباد الغرب، والحقاق به على الصعيد التقدم الحضاري وبالشالي الصناعي والعسكري والتعامل معه معاملة النذل لند. وكانت مصر من أكثر الدول التي رحبت بالانتصار الياباني خصوصاً في أوساط المثقفين والأوساط الشعبية. فلقد غنى شعراء مصر للنصر الياباني ومدحوا «الميكادو» الامبراطور الياباني الذي بات «رمز التحرر للدول المسحوقة»، والذي أصبح اسمه مرادفاً للثأر من الماضي.

ولكن اليابان، ومع هذا النصر، الذي لقي ترحيباً لدى الشعوب المستعمر، كانت تدخل في «نادي الدول المستعمر».

ولادة الاستشراف الياباني

بقيت معرفة اليابان بالعالم العربي والإسلامي معرفة محدودة نسبياً، وحتى تلك المعلومات التي اعتمدت عليها المبادرات الأولى للاطلاع على المنطقة العربية والإسلام، كانت متعلقة دائماً ومرتبطة بالمعلومات المستقاة من مصادر غربية.

أول ترجمة للقرآن الكريم إلى اللغة اليابانية تمت في العام ١٩٢٠ على يد «سَمُوتو قَتْنيتشي» مؤلف أول سيرة للنبي محمد (ص)

أول ترجمة للقرآن الكريم إلى اللغة اليابانية تمت في العام ١٩٢٠ على يد «سقموتو كينيتشي»، مؤلف أول سيرة للنبي محمد (ص) وأول فصلية افتتحت في الإسنديرة في مصر عام ١٩٢٦، وهو العام الذي أرسل فيه وزير خارجية اليابان لأول مرة دبلوماسيين شهاباً لدراسة اللغة العربية في القاهرة وبيريت. من بين هؤلاء نذكر «أوهزا يونيتشيرو» و«تومورا هييجي». وفي عام ١٩٢٦ تم إنشاء معهد دراسات الحضارة الإسلامية في طوكيو وتبعه افتتاح عدد من المعاهد ومراكز البحوث في هذا الميدان بين ١٩٣٧ (معهد الدراسات الإسلامية) و١٩٤١ (معهد البحوث حول الحضارة الشرقية)

وفي أثناء الحرب العالمية الثانية شجعت الحكومة اليابانية الدراسات حول الإسلام وهي دراسات كانت تعتبرها ضرورية لإدارة المستعمرات التي تضم مسلمين (في غرب ووسط الصين وماليزيا وخصوصاً أندونيسيا) وفي هذه الفترة برزت أسماء لامعة في الاستشراق الياباني مثل «قونيشي هيجيه» وهو متخصص في الإسلاميات، و«ميجيما شينجي» المتخصص في اللغة العربية وأحد أوائل مترجمي كتاب «ألف ليلة وليلة» ثم فيما بعد «إيزنوتسو توشيهيكو» المتخصص في «ابن عربي» والنصوف والذي ترجمت كتاباته إلى لغات عالمية كثيرة وقد أرسى هؤلاء وكثيرون آخرون دعائم الدراسات العربية والإسلامية في اليابان.

هذه المرحلة الثالثة كانت الأكثر غناء وتطوراً في ميدان الدراسات المتعلقة بالعالم العربي والإسلامي. وتأتي المقالة العلمية التي نشرها البروفسور «توروي مييورا» في «غيفان هينقا»، والتي تعالج ببibliوغرافيا الدراسات الإسلامية والشرق الأوسط في اليابان بين ١٨٨٦ و١٩٨٨ لتؤكد عبر سلسلة من الإحصاءات تسارع البحوث حول هذه المنطقة من العالم وتطورها ليس في هذه المرحلة والمراحل التي تلتها أي المرحلة الرابعة التي تبدأ بالطبع بعد الأزمة النفطية عام ١٩٧٣، بل هي مرحلة تمتد حتى يومنا هذا.

وإذا اعتمدنا على هذه الإحصاءات نلاحظ أن هذه الدراسات عرفت بالطبع جموداً أكيداً في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية بعد هزيمة اليابان وانتهاء اقتصادها. قبل أن يعود ويتطور الاهتمام بالدراسات الإسلامية والعربية بشكل خفيف ولكن منتظم حتى أزمة ١٩٧٣، ثم ليعود بعد ذلك إلى

التوسع ولكن يجدر بنا الإشارة هنا إلى أنه بعد أزمة نفط عام ٧٣ تذهبت اليابان، مثلها مثل بقية العالم إلى أهمية منطقة الشرق الأوسط والدول العربية التي تشكلها، فجات موجة الدراسات، تحل نظرة جديدة إلى هذه المنطقة، مع تمييز بين العرب واللغة العربية والإسلام.

وهكذا فصل المستشرقون اليابانيون بين الدراسات العربية والدراسات الإسلامية، ولكن لم يدم هذا إلا لفترة قصيرة جداً انتهت في بداية الثمانينيات. ذلك أن حدوث «الشرورة الإسلامية» في إيران عام ١٩٧٩، وتصاعد التعصب الديني، وظهور ونمو الحركات الإسلامية الناشطة في معظم دول المنطقة، أعاد بقوة الدراسات العربية إلى سياق الدراسات الإسلامية. وقد جاءت أحدث الأحداث في السنوات القليلة الماضية لتدعم هذا التوجه.

وختاماً، يمكن القول إن تاريخ العلاقات بين اليابان والعالم العربي-الإسلامي يظهر أن شروط وظروف «معرفة الآخر» بين الجانبين كانت نادرة تاريخياً. وعندما وجدت، كانت مرتبطة بمعارف الغريبين أو بواسطة الغرب. ولكن إذا كان الدارسون والباحثون يعتمدون حتى اليوم بنسب عالية، على المصادر الغربية، وخاصة الأنكلوسكسونية، فإننا نلاحظ أنه منذ حوالي عشرين عاماً هناك موجة استشراق يابانية جديدة تملك تماماً للغة العربية وتعرف تماماً الثقافة العربية بعد إقامة أفرادها ولخبرات طويلة في الشرق الأدنى والأوسط، وهذه الموجة بدأت تؤسس لتشكيل نظرة جديدة واتجاهاً جديداً للاستشراق الياباني.

الهوامش

- ١- بشأن خالد الطيار، نظام اللفظ الياباني «عريب»، مدخل إلى اللغة اليابانية، مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٩٨.
- ٢- إدوارد سعيد، ترجمة كمال أبو ديب، بيروت مؤسسة الأبحاث العربية، ٢٠٠١.
- ٣- راجع «موجيتا هيدائي»، نيوتونج توشيووتو هاشي (اكتشاف اليابانيين للشرق الأوسط)، طوكيو، توتوريو نايفكو شوبن-غاي، ١٩٩٥.
- ٤- راجع «هيري لورانس»، مصدر الاستشراق، «مكتبة باريتيليميه ديربول»، باريس، ميوزنوف إيه لاور، ١٩٧٨.
- ٥- «أخبار اليابان» (نيهون شونكي Nihon-Shunki) كتاب تاريخ اليابان القديم، وضع عام ٧٢٠ وهو مؤلف من ٣٠ جزءاً، يجمع قصصاً كثيرة على أصل اليابانيون تروى الحقيقة والخيال، غير أنه يعتمد أيضاً على مجموعة كتابات شعبية وخصوصاً ما كان الكهنة يحفظون به من أرشيف مكتوب والمعروف باسم «فودوني» ديوان العادات والتقاليد القديمة.
- ٦- «تداع أخبار اليابان» (شوقو نيهون شونكي) Shoku-Nihon-ki مكملاً للكتاب السابق يغطي تاريخ اليابان من عام ٦٤٧م حتى عام ٧٩٩م.
- ٧- «ملحق أخبار اليابان» (نيهون كيوكو Nihon Kioku) مكملاً للكتابين السابقين يغطي تاريخ اليابان من عام ٧٩٢م حتى ٨٢٣م وقد وضع عام ٨٤٠م في ٤٠ جزءاً.

حنين بن اسحق

وعصر الترجمة العربية

نسيم مجلي*

التراث وخصوصاً تراث حنين بن اسحق ومدرسته. -كتابة بيجرافيا أو سيرة حياة هذا العالم العربي الكبير بصورة دقيقة وموثقة وإبراز دوره في حركة الترجمة ليس فقط كمترجم لحوالي مائة كتاب من اليونانية إلى السريانية وسبعة وثلاثين كتاباً إلى العربية وليس فقط كلقب لغوي ومؤلف لعدد من كتب فقه اللغة العربية ونحوها وإنما كرسول ثقافي حضاري قام بأسفار عديدة للحصول على الكتب والمخطوطات ولقيام علاقات مع الروم والبيزنطيين من أجل هذه الغاية. وقد أتاحت هذه الأمور فرصة للحصول للكيد والدس له عند بعض الخلفاء مما عرضه لأشدّ المحن التي تغلب عليها بإيمانه بالله ويرسالته كطبيب مهمته هي علاج المرضى وتخفيف آلامهم وليس صنع السموم الفتاكة لقتل الخصوم مما أكسبه مكانة عالية لدى خلفاء الدولة العباسية، وله في هذا المجال مواقف مشهودة سجلها القفطي وابن جليل وابن أبي أصيبعة في كتابه تجعل من هذا العالم نموذجاً في الالتزام بالأمانة العلمية والاهتمام على ربط رسالة العلم بخدمة الإنسان. ثم دراسة العصر وإبراز العوامل التي دفعت المسلمين للانفتاح على الثقافات الكلاسيكية مثل اليونانية والفارسية والهندية دون خوف من الغزو الثقافي أو المؤامرات الخارجية مثلاً يحدث الآن .

وقد فكرت كثيراً في هذا الموضوع لأنني أرى أن حركة الترجمة العربية في العصر العباسي كانت أول وأعظم حركة ثقافية تجسدت فيها فكرة حوار الحضارات ليس فقط لأن الترجمة شملت نقل التراث الإغريقي والفارسي والهندي.. أي التعامل مع ثقافات وثنية وعقلانية مختلفة بل لأن هذه الحركة اعتمدت

يقول سارثون في كتابه «مدخل إلى تاريخ العلوم» إن بعض المؤرخين قد حاولوا أن يفضوا من قدر العرب وإنجاحهم في عالم الفكر حينما ادعوا أن ما جاء به العرب لم يكن فيه شيء مبتكر لأن العرب لم يكونوا إلا مقلدين. إن مثل هذا الحكم خطأ فليس هناك ابتكار أعظم من ذلك التعطش الذي ملك على قادة الفكر العربي حواسهم في سبيل المعرفة... ولا يمكن أن يكون هنالك ابتكار مخلوق من العدم. (مدخل إلى تاريخ العلوم)

هذا التعطش الشديد إلى المعرفة هو الذي دفع حنين بن اسحق للبحث والتحقيق في دروب اللغات والعلوم وتحدي كل الصعاب والمعوقات حتى صار هذا العالم اللغز الذي يشهد بعظمته وأصالته كبار العلماء والمؤرخون في الشرق والغرب.

وهذا لفهمه دور العبقريّة الفردية في حوارها مع روح العصر العباسي الذي برزت فيه وأتاحت فرصة للنمو والازدهار لكثير من العلماء والمفكرين والشعراء في عصر الحضارة العربية، وهذا يتطلب منا جمع وتحقيق هذا

* مترجم ويأخذ من مصر

أساساً على مترجمين وعلماء مسيحيين ويهود وصابئة ومن كل الأجناس. وبهذا جسدت فكرة الحول والتعاشيش شكلاً ومضموناً بين العرب المسلمين وبين غيرهم من الشعوب والجماعات العرقية والدينية.

كذلك فإني أرى أنه إذا كانت حركة الترجمة قد جسدت هذا وأكدته فإني أرى في شخصية حنين بن إسحق وأعماله شاهداً أكبر. فقد كان طبيباً لأربعة خلفاء من العباسيين وموضع ثقتهم ورعايتهم. وقد عينه المتوكل عميداً لدار الحكمة حيث جمع حوله عدداً من التلاميذ النجباء منهم ولده إسحق بن حنين وابن أخته حبش بن الأعسم ورهط آخر نذكر منهم ثابت بن قرة ويعيسى بن يحيى بن إبراهيم وموسى بن خالد وأبنا عثمان سعيد ويعيسى بن علي، وجعل منهم مدرسة للبحث العلمي وترجمة العلوم الطبية والفلسفية. وقد أُرست هذه المدرسة أصول المصطلحات العلمية في لغتنا العربية وهي قضية ما زالت تشغلنا حتى الآن وتحتاج منا لاهتمام جاد. لقد أتت حركة الترجمة إلى ازدهار الحضارة العربية الإسلامية التي أضاعت بلاد الشرق في الوقت الذي رانت فيه حجب الجهل والظلام على كل بلاد أوروبا.

واعتقد أننا مطالبون بالكشف عن هذه الروح التي اتسمت بها الحضارة العربية الإسلامية والتي تنبذ التعصب والارهاب ليس فقط من أجل مخاطبة الآخرين وإنما لانعاش ذاكرتنا القومية وإذكاء هذا الوعي في شبابنا لصياغته من شرور التفسيرات الخاطئة للدين والدعوات الضالة التي تدفعه إلى طريق العنف المدمر لما يبنينه من تقدم وازدهار. وبهذا نؤكد مصداقية خطابنا الثقافي في الرد على دعاوى الهرب المعجونة التي تنشرها قوى الاستعمار الغربي والتي تتخذ من أحداث الحادي عشر من سبتمبر دليلاً على حتمية الصراع بين الحضارة الغربية والحضارة الإسلامية، لا بد من الربط بين الدور الذي لعبته الترجمة العربية في حماية تراث الإنسانية وإسهام العرب في النهضة الأوروبية وتأكيده ذلك بشئى الطرق من أجل صياغة مشروع ثقافي معاصر يستند إلى العقل والعدل لتحقيق السلام والتنمية والرخاء لنا ولشعوب العالم أجمع.

ولا بأس أن يتم الربط من خلال أحيائنا لتراثنا العلمي، فقد بدأت النهضة الأوروبية بأحياء التراث الكلاسيكي من خلال ترجمتهم للعلوم العربية. فهل نأمل في إكمال دائرة التشابه فنخرج من حالة العمرة والتلف التي تعانيها شعوبنا العربية لنسائير هذا العصر وثقافته بخطى ثابتة. في تصويري أن هذه خطوة ضرورية لأننا مفتونون بفكرة الأصالة. أدبنا تعاطي

التراث بصورة مخيفة حتى كاد أن يصبح مرجعيتنا الوحيدة، نتخيلة لأغراق العقول في تراث العصور المتخلفة وفي التفسيرات الدينية المعادية للعقل ولحرية الإنسان جرباً وراء هذه الأصالة المزعومة، رغم أن الأصالة الحقيقية موجودة في تراثنا العلمي، أعني في مقاوماته العقلية والوجدانية التي أدت إلى إنتاج هذا التراث وإبداع ذخائره، هذه القدرات النفسية والعقلية هي التي دفعت أبناء هذه الأمة إلى الانفتاح على تراث الإغريق والفرس وتراث الهند دون خوف أو تردد فحققوا أعظم أمجاد الحضارة العربية.

وإنني حين أدعو إلى هذا فإنني لا أدعو إلى حالة ردة أو تراجع وإنما أدعو للاقترب أكثر من علوم العصر وثقافته، وبكني دليلاً على ذلك أن نعرف مايقوله المستشرق ماكس مايرهوف من أن كتاب «العشر مقالات في العين» الذي وضعه حنين بن إسحق، هو أقدم كتاب مؤلف على الطريقة العلمية «في طب العيون». وأن جميع أطباء العيون المتأخرين قد اقتبسوا من ذلك الكتاب وشرحوه. أو مايقوله المستشرق الألماني شتروهيماير من أن أساليب حنين بن إسحق في جمعه للمخطوطات العديدة وتحقيقها وعمله في تطوير اللغة لكي تلائم الاحتياجات العلمية عن طريق الترجمة... بجعله زميلاً لنا بالرغم من هذه الأحدث عشر قرناً التي تفصلنا عنه»

من هنا فإن عملي هذا هو دعوة للتصالح مع النفس ومع العقل من أجل كسر حاجز الاغتراب والدخول إلى حضارة العصر من الطريق الذي أفنائه وهو طريق التراث. ليست إذن رجعة إلى الوراء وإنما خطوة إلى الأمام في سبيل اللحاق بعلوم العصر والمستقبل.

لقد تعرض تراثنا العلمي للإهمال الشديد وتأكيده ذلك بكفي أن تعرف أن أول مرة بل وأخر مرة يتم فيها الاحتفال بذكرى حنين بن إسحق في العالم العربي كانت في «مهرجان أفرام وحنين» الذي أقيم في بغداد سنة ١٩٧٤.

كذلك تأخر اعتمام الأوروبيين بهذا التراث ربما نتيجة تعصبهم لفكرة مركزية الثقافة الأوروبية. فقد شكى نيجيبور Otto Neugebauer من موقف الباحثين إزاء محاولته لعرض العلاقة بين الرياضيات عند الإغريق وعند البابليين قائلاً :

«كل محاولة لربط إنجازات الإغريق بما قبلها لدى الأمم الأخرى تصطدم بمعارضة حادة. فليس هناك من يرضى بتعديل صورة الإغريق التي اعتاد عليها، بالرغم من أن كل التحولات التي طرأت عليها منذ زمن وبكلمان Winkelman وإسبها التعريف على ألفين ومائة عام من التاريخ قبلهم، كان من نتائجها أن

أصبح الإغريق في المتوسط وليس في المبتدأ (فؤاد سيزكين - «مكانة حنين في تاريخ الترجمة»)

وقد يتساءل البعض عن سر اهتمامي بحنين بن اسحق بالذات دون غيره من العلماء والمترجمين الذين برزوا في هذه الفترة والإجابة هي ان حنين بن اسحق لم يكن مجرد عالم بارز أو مترجم نادر فقط بل كان رائد مدرسة من العلماء العرب الذين «شكل اشتغالهم بالعلوم الاغريقية مرحلة الانتقال من التلقي إلى الابداع» (نفس المرجع).

ورغم الاعتراف فيما يشبه الإجماع على قيمة الدور الذي لعبه هذا الرجل في نقل العلوم الإغريقية إلى العرب وعلى قيمة مؤلفاته الطبية والفلسفية، فإنه كما يقول ماكس مايرهوف «لم تكن بأية لغة أوروبية ترجمة وافية لحياته حنين الذي

يصفه المؤرخ الفرنسي ليكلرك بأنه من أشد رجال التاريخ ذكاء وأحسنهم خلقاً وربما كان أقوى شخصية أنجبها القرن الثالث للهجرة، أما في اللغة العربية فقد أفرده له ابن أبي أصيبعة فصلاً مسهباً ضمنه تاريخ حياته وما ترجمه ألفه من كتب ورسائل. وهذا الذي كتبه ابن أبي أصيبعة، قد اتخذه كتاب العرب والفرنجة مادة يصنعون منها صورة غير كاملة لحياته حنين على ان ابن أبي أصيبعة إنما اختزل مقالة ابن القفطي على ما بها من نقص ظاهر هذا، وفي كتاب الفهرست لابن النديم ترجمة قصيرة ناقصة نقصاً كبيراً وكذلك سائر

التراجم العربية التي بين أيدينا فإنها بعيدة كل البعد عن أن تضي بالمراد. ولست تجد في جميع اللغات الأوروبية سوى مقالات قصيرة، لا تتناسب ومكانة حنين كرجل من رجال العلم.» (مقدمة كتاب «العشر مقالات في العين» لماريهوف)

وقد تناول بروفيسور فؤاد سيزكين في مقاله «مكانة حنين في تاريخ الترجمة» مسألة تأخر الاهتمام بقضية نشأة العلوم عند العرب، وخاصة العلوم الطبيعية والفلسفية فقال سوف يمضي وقت طويل حتماً قبل أن يتحقق أملنا بأن يصدر يوماً حكم صائب حول انجازات العلماء الذين دونوا آثارهم باللغة العربية، لأن الباحثين في مضمار العربية لم يوضحوا معظم المشاكل الأساسية بعد، ومن جهة أخرى فإن المادة لم تجمع ولم تحل وتبحث بشكل كاف إلى يومنا هذا. فضلاً عن ذلك، فإن مجال البحث مثقل بأراء متضاربة وبأحكام مسبقة وتصورات خاطئة حول نشأة العلوم العربية.

فقد كان أول اهتمام بخصوص من ترجمة حنين في أواخر القرن الماضي، عندما قام كلاروث M. Klaroth بدراسة ما أورده

اليقوي من مختصرات مترجمة عن مؤلفات إغريقية، ليتبين علاقتها بتراجم حنين. ولقد تتبع سيزكين هذا التاريخ ورأى أن

مكانة حنين في تاريخ العلوم عند العرب قد أخذت تتضح بظهور دراسات أخرى حوله، كدراسة استينشنير M. Stenschnider

حول التراجم العربية من الإغريقية، وينشر الترجمة العربية لكتاب التشريح لجالينوس وهذا مما دعا برجسترا سر Bergstrasser إلى أن يخصص دراسة مستقلة بعنوان «حنين ابن اسحق ومدرسته» في سنة ١٩١٣، كما نشر في عامي ١٩٢٥ و

١٩٢٢ بعض رسائل حنين ذات الأهمية القصوى: «رسالة في ذكر ما ترجم من كتب جالينوس بعلمه وبعض ما لم يترجم» Leipzig 1924 و«مقالة في ذكر الكتب التي لم يذكرها جالينوس في فهرست كتبه» Leipzig 1932 وقد كتبت مع مرور الزمن عدة

مقالات أخرى حول حنين وأعماله ولكنها جميعاً لم تتجاوز محاولة Bergstrasser الأولى بشكل جوهري. وهكذا ظل بحثي إلى الآن هو المؤلف الوحيد حول صناعة الترجمة وأسلوبها لدى حنين وانتشرت عن طريقه تسمية «مدرسة حنين»

بعد ذلك توالى ظهور الدراسات حول حنين ولعل أبرزها كتاب «العشر مقالات في العين» الذي حققه المستشرق الفرنسي ماكس ماريهوف وأهداه إلى كلية الطب بالجامعة المصرية سنة ١٩٢٧ بمناسبة الاحتفال بمرور مائة عام على انشائها. وتناول فيها دراسة تاريخ علوم الطب عند العرب وخاصة طب العين. وهو بتعبير الأب قنوتاي، أهم فروع الطب الذي تخصص فيه العرب ووصلوا فيه إلى نتائج مدeshة

وبعد نصف قرن تقريباً عقدت في مؤتمر المستشرقين بباريس في يولييه ١٩٧٣ حلقة خاصة حول حنين بن اسحق، وعولجت فيها جوانب من نشاطه وآثاره، ونشرت أبحاث هذه الحلقة في عدد خاص من مجلة Arabic ج ٢ (أكتوبر ١٩٧٤) كذلك أقيم في بغداد مهرجان بعنوان «أفلام وحنين» في فبراير ١٩٧٤، وقدمت فيه مجموعة الأبحاث التالية والتي نشرت في مجلد ضخم بعنوان «مهرجان أفلام وحنين مطبعة المعارف بغداد».

١- مساهمة جمهرة الكتاب المسيحيين الشرقيين في تاريخ الأدب السرياني: بروفيسور أندريه دي هاليه.

٢- حنين بن اسحق الأب يوسف حبي عضو مجمع اللغة السريانية.

٣- بين العربية والسريانية: د. إبراهيم السامرائي

٤- حنين بن اسحق المترجم: د. إبراهيم مذكور رئيس مجمع

اللغة العربية بالقاهرة

- ٥- مخطوطات سريانية جديدة لحنين: بروفيسور آرثر فويس
 - ٦- حالية حنين بن اسحق بروفيسور جيرار تريو المعهد الوطني لللغات / باريس
 - ٧- دور المراكز الثقافية في تفاعل العرب والمسلمين الحضاري د. حسين قاسم العزيز
 - ٨- كتاب علم الأخلاق في النيقوماخية: لأرسطو كلاوس دنلوب
 - ٩- حنين بن اسحق والسلطة العباسية: د. فاروق عمر فوزي / آداب بغداد
 - ١٠- مكانة حنين في تاريخ الترجمة الاغريقي والسرياني إلى العربية فؤاد سيزكين
 - ١١- أدوية العين عند حنين ابن اسحق: د. جورج فتواتي
 - ١٢- مصادر الدراسة عن الحكيم حنين بن اسحق فؤاد فزا انجي الأستاذ بجامعة بغداد
 - ١٣- أثر مدرسة جند يسابور في المصطلحات الطبية لحنين د. فيصل دبدوب
 - ١٤- حنين بن اسحق الفقيه اللغوي: بروفيسور كوتهارد شترومباير
 - ١٥- مكتبة حنين بن اسحق كوركيس عواد
- وقد تحدث البروفيسور أنديره دي هاليه عن دلالة المؤتمر فقال: «لقد التزمت الحكومة العراقية بقراراتها التاريخية في نيسان (ابريل) ١٩٧٢ بضمان الحقوق الثقافية للمواطنين الناطقين بالسريانية من آشوريين وكلدان وسريان. إذ أكد القرار على وجوب تدريس اللغة السريانية على جميع المستويات وعلى نشرها بواسطة الاذاعة والتلفزيون، وأعطى المجال لتأسيس أكاديمية أو مجمع للغة السريانية. وما المهرجان سوى اشارة خير لذلك.
- لقد كانت غاية المشرع زيادة التحام الأخوة والوحدة الوطنية العراقية بروح ديموقراطية، غير أن الاعتراف بالقيم التراثية للمحاضرة السريانية القديمة لقي أصداء تتعدى حدود الجمهورية العراقية إلى سائر بلدان الشرق الأوسط حيث لا يزال التكلم باللغة السريانية قائما أو أنها مستعملة كلفة طقسية بصيغتها الفصحى (مقال «مساهمة جمهرة الكتاب المسيحيين الشرقيين في تاريخ الأدب السرياني).
- وتحدث البروفيسور جيرار تريو الأستاذ بالمعهد الوطني للغات الشرقية بباريس فقال: «لقد اجتمعنا لنحتفل بالتمسك بالثقافة المتنوية الحادي عشر لوفاء الطبيب العراقي المشهور حنين بن

- اسحق الذي يعد من أكبر العقول ومن أنبل الطباع التي يعثر عليها في التاريخ. فيجب علينا أن نتساءل عن الأسباب التي دفعتنا نحن في القرن العشرين إلى الاحتفاء بذكرى علامة عاش في القرن التاسع الميلادي.
- ثم يجب بأنه «رغبنا في أن نجد هذا الطبيب العبقري الذي لعب بنشاطه العلمي الواسع دوراً رئيسياً في حركة التبادلات الثقافية التي حدثت في بغداد في القرن التاسع وهيات ازدهار الحضارة العربية في القرن التالي»
- إلى جانب هذا فإن لحنين حالة مذهلة (أي حضور معاصر) تظهر في عدة ميادين عصرية هي:
- ١- ميدان الثقافة المختلفة حيث نرى حنين كمثال في هذا المجال إذ التقت في شخصه ثلاث ثقافات هي العربية والسريانية واليونانية
 - ٢- وقد اختلطت تلك الثقافات الثلاث في شخصية حنين وانتج هذا الاختلاط ثقافة جديدة شديدة الثراء لها صيغة متميزة.
 - ٣- ميدان تعدد المعارف فالمعرفة اليوم غير منقسمة والمحاولات تجري لإزالة الحدود المصطنعة بين العلوم المتفرقة. أما حنين فله فضل السبق في هذا المجال، إذ انه اهتم بجميع فروع المعرفة البشرية في زمانه.
 - ٤- فاهتم بجميع فروع الطب وخصوصاً طب العيون وعلم الأغذية وعلم الأدوية. وكذلك بالطبوعات والرياضيات، إلى جانب التنجيم وتعبير الرؤيا، والفلسفة والتاريخ والنحو واللغة.
 - ٥- ميدان نقل الثقافات الأجنبية. وفي هذا لعب دوراً هاماً جداً بترجماته من اليونانية إلى السريانية أو إلى العربية وكما قال ابن خلكان «ولولا ذلك التعريب لما انتفع أحد بهذه الكتب لعدم المعرفة بلسان اليونان»
 - ٦- ونتيجة لجهود حنين تم انتقال جزء كبير من العلم اليوناني القديم، أولاً إلى الشرق الإسلامي في القرن التاسع ثم الغرب اللاتيني المسيحي في القرن الثاني عشر عن ترجمة كتبه إلى اللاتينية.
 - ٧- وفي الفخام يعرض بروفيسور جيرار على المجتمعين صورة صفحة من مخطوطة لاتينية محفوظة في المكتبة الوطنية في باريس، تتضمن صورة أربعة أطباء من العصور القديمة كما كان يتخيلهم رسام غربي في العصور المتوسطة فتقع صورة حنين في الزاوية العليا اليمنى وتقرأ الكلمات الأولى من كتابه المسمى بالمسائل في الطب التي تخرج من فمه مترجمة إلى اللاتينية.
 - ٨- وأخيراً تظهر حالة حنين في ميدان رابع وهو الحوار

بعض أجزاء المنطق الأرسطي والتعليم الطبي على مؤلفات إبقراط وجالينوس. وأعم هذه المدارس كان مدرسة دير القديس أفثيونيوس في قيسريين بسوريا. وكان علماء هذا العصر غالباً من رجال الدين مثل الطبيبين الإسكندرانيين: سرجيوس وأمين (جورج قنوتاي) -المسيحية والحضارة العربية ص ١٠١-١٠٥). و عن قيام المدارس العلمية في الشرق يقول الدكتور فهم أباديير في كتابه «تاريخ الطب عند العرب» ص ٢٥، في عام ٢٢٥م، تأسست في مدينة إنطاكية بشمال سوريا مدرسة على غرار مدرسة الإسكندرية، وكانت الصلات الثقافية في العصر اليوناني بين مصر وسوريا قوية، ولما كانت مؤلفات الإغريق في ذلك الوقت هي المرجع الوحيد لآأساطنة مدرسة إنطاكية إلى ترجمتها إلى لغتهم وهي السورية.

وفي عام ٤٢٨م عين أحد خريجي قسم اللاهوت بمدرسة أنطاكية بطريركا على القسطنطينية ويدعى «نسطور» ثم حدث جدل وخلاف على تفسير بعض العقائد الدينية كان نتيجته فصل نسطور عن الكنيسة المسيحية وتم ذلك عن طريق مجلس ديني في مدينة أفسس عام ٤٣١م ثم اعترض عدد كبير من السوريين على هذا القرار وتضامون مع نسطور وأنشؤوا عن الكنيسة المسيحية الأم وأصبحت هذه الجماعة المنفصلة تسمى بالنسطوريين نسبة إلى رائدها الفصول البطريرك نسطور. ثم رحلت هذه الجماعة إلى مدينة «نصيبين» في سوريا وإلى «الرها» وهي مدينة بالجزيرة بين الموصل والشام وباشروا نشاطهم العلمي في تدريس الطب حتى أصبحت مدرسة «الرها» من أشهر المدارس الطبية

وفي أواخر القرن الخامس للميلاد. ولما تزايد اضطهاد المسيحيين الأرثوذكس لهم، هاجروا إلى الحج حيث استقبلتهم الأسرة الساسانية بكل ترحاب وأسسا في النصف الثاني من القرن الخامس في مدينة جنديسابور مدينة طبية يتبعها مستشفى للعلاج وجنديسابور أو جند شهيرة هذه مدينة تقع في الجهة الجنوبية الغربية من إيران بنها سابور أحد ملوك الحجج وسميت باسمه.

وكانت هذه المدرسة مركزاً هاماً لترجمة علوم اليونان الطبية إلى اللغة السورانية ومن أوائل الذين قاموا بترجمة المؤلفات اليونانية «سرجيوس الرأس عيني» توفي ٥٣٦م، ترجم قسماً من مؤلفات جالينوس وهي موجوده بالمتحف الإيطالي الآن وتقع حينئذ بين اسحق العبادي هو وزملاؤه في «دار الحكمة» ببغداد ترجمة سرجيوس الأصلية بعد مرور قرنين من الزمان.

الاسلامي المسيحي الذي يبنذ المعادلات غير المثمرة ويقوم على احترام عقائد الآخرين ويحاول أن يفهمها. حيث مارس الحوار مع صديق مسلم في موضوع حقيقة الديانة. كان علي بن يحيى قد وجه إلى حينئذ رسالة يبرهن له فيها على حقيقة ديانته ويدعوه إلى الإسلام. وفي جوابه على تلك الرسالة نجد حينئذ لا يرد على الإسلام ولا يدافع عن المسيحية. بل يبين الأسباب التي منها يقبل الحق والأسباب التي منها يقبل الباطل واكتفى بالتصريح بأنه قبل ديانته من الأسباب التي منها يقبل الحق دون أن يحاول أن يفتح صديقه بحقيقة ديانته بالإضافة إلى هذه المبادئ الأربعة فإن معاصرة حينئذ تظهر في جانبها الإنساني وبالتحديد في ترجمته الذاتية التي تعد من أولى التراجم الذاتية في تاريخ الأدب العربي، وذلك في الرسالة التي صور فيها «المحنة» التي حلت به بفعل مكاند حساده من الأطباء المسيحيين المناهضين له، وهي بنفس العنوان...

١- انتقال العلوم اليونانية إلى بلاد المشرق

إن معجزة اليونان العظيمة في الفنون والعلوم والثقافة على مدى قرنين قبل العصر المسيحي كانت قد أوشكت على الاندثار لولا عملية نقلها خلال العصور الوسطى. وكما يقول جورج سارتون في كتابه «تاريخ العلوم» إن انتقال العلوم لا يقل أهمية عن اكتشافها، فلو قدر لكل العلوم القديمة أن تختفي أو تضيع أثناء عملية النقل لأنتهى أمرها فكانها لم تكن.

وقد انتقلت العلوم اليونانية من مراكزها الأصلية في الإسكندرية وأثينا إلى الشرق، فكانت الأماكن التي ازدهرت فيها هذه العلوم هي الأماكن التي تتكلم السريانية والفارسية مثل الرها Edesse ونصيبين Nisibin والمدائن وجنديسابور في خوزستان بالنسبة للنساطرة، ثم إنطاكية وأمد بالنسبة إلى العياقية. وإلى جانب ذلك كانت هناك مدارس في الأديرة اسمها بالسريانية «اسكول» المأخوذة من اللفظ اليوناني. schoolae وقد ألقت بحوث العلامة السمعاني ضوءاً قوياً على نظم هذه المدارس وطرق التدريس فيها.

وقد صنع العرب من هذا اللفظ كلمة «اسكول» وهي تدل على مدرسة مسيحية أو مدرسة ملحقة بدير وبطبيعة الحال كان يدرس فيها اللاهوت والعلوم الدينية. بجانب بعض العلوم الدنيوية مثل النحو والبيان والفلسفة والطب والموسيقى والرياضيات والفلك وقد اقتصر التعليم الفلسفي فيها على

قد أدمننا تعاطي التراث بصورة

مخيفة حتى كاد أن يصبح مرجعيتنا الوحيدة، نتيجة

لاغراق العقول في تراث العصور المختلفة وفي

التفسيرات الدينية المعادية للمثل

والحرية الإنسان جرياً وراء هذه

الأصالة المزعومة، رغم أن الأصالة

الحقيقية موجودة في تراثنا العلمي

و نلاحظ أن معظم الأطباء في العصر الأموي والعباسي كانوا من النصارى الذين يجيدون السريانية ونسبة منهم كانوا ممن درسوا بمدرسة جنديسابور أو في «الرها» و«نصيبين» وكان هذا مآلًا حصد وغيره من الآخرين. وهذا ما يوضحه الجاحظ في حديثه الساخر عن الطبيب اليفغاي «أسد بن الجاني».

كان أسد بن جاني طبيباً فأكسده مرة، فقال قائل السنة أويته، والأمراض فاشية، وأنت عالم ولك بصير وخدمة ولك بهان ومعرفة، فمن أين تؤتي في هذا الكساد قال: أما ولحده فإني عندهم مسلم، وقد اعتقد القوم قبل أن أتطبيب، لا... بل قبل أن أخلق أن المسلمين لا يفلحون في الطب واسمي ثانية أسد، وكان ينبغي أن يكون «صلهباء» و«مرايل» و«بيرحنا» و«بيرا» وكنت في أبو الحارث وكان ينبغي أن يكون رداثي حريراً أسود وأخيراً لفظي لفظ عربي وكان ينبغي أن تكون لغتي لغة أهل جنديسابور (البخلاء) - القاهرة. ١٣١٤ هـ ص ١٠٩، وعلى سخرية الجاحظ يرد بروفيسور شروهمبير بأن مايقوله الجاحظ ليس الحقيقة بكاملها، حيث أن اللغة السريانية كانت لاتزال هي لغة الطب المفضلة، فكان حنين يترجم لزملائه السريان باللغة السريانية، وحين كان يراجع ترجمة لابنه أو لتلميذه عيسى بن يحيى، كان يقدم ترجمة سوريانية وليست عربية... لقد استجاب حنين في أخريات حياته لرغبة العرب، وبعد اهتمامهم بعلوم الطبيعة والطب، قام بترجمة الكتب إلى العربية، أما عند توفر التراجم السريانية فكان يقوم بترجمتها إلى العربية تلميذه حبش بن الحسن وعيسى بن يحيى لأنهما لا يعرفان الإغريقية. (مقال حنين بن إسحق الفقيه اللغوي) لقد كانت جنديسابور هي مركز الطب السرياني يقول الدكتور عبد الحليم منتصر:

«رحل السريان إلى جنديسابور هرباً من اضطهاد أباطرة بيزنطة وأساقفتها للمذهب النسطوري الذي اعتنقوه وكانت الإمبراطورية الرومانية الشرقية في شغل بالخلافات الدينية ومحاربة الهرطقة وقد شغلوا بهذا كله عن العلوم والفلسفة وبقيت الكتب العلمية في مكتبات بيزنطة بعيدة عن متناول الباحثين خوفاً عليها من الزينج. واحتفظ السريان بكتبهم المترجمة وحملوها إلى متفاهم ولا نزاع في أن الطب السوراني في جنديسابور كان أرقى كثيراً من طب البلاد الجاورة بما في ذلك بيزنطة وانطاكيا والإسكندرية. (ميخائيل جميعان: المؤثرات الثقافية الشرقية ص ٢٠٢).

وهذا ما جعل المنصور العباسي (١٥٩ هـ - ٧٧٥ م) يستعين بأطباء هذه المدرسة لعلاج. فعندما أصيب المنصور بمرض

أفقدته شهيته للطعام وفشل أطباء بغداد في علاجه استقدم جرجيس بن بختيشوع رئيس أطباء جنديسابور (عام ١٤٨ هـ - ٧٧٥ م)، وقد نجح هذا الطبيب النسطوري في مداوته وتحقق الشفاء فثال بختيشوع حظوة لدى الخليفة وأصبح بهيبه الخاص وتوارث أبناؤه وتلاميذه هذه المكانة عند خلفاء الدولة العباسية على مدى ثلاثة قرون كانوا هم خلالها أطباء البلاط وعلماء الطب.

و هكذا انتقل مركز الطب والعلوم والترجمة إلى بغداد وأخذت حركة الترجمة تزدهر حتى بلغت أوج عظمتها في عصر المأمون، «إلا صار بيت الحكمة» أهم وأعظم معهد علمي وثقافي بعد أن خففت أضواء مدرسة الإسكندرية التي أنشأها بطليموس سوتر في المتحف قبل الميلاد بثلاثة قرون.

و كان «بيت الحكمة» هو حجر الأساس لمدرسة بغداد التي ظل تأثيرها حتى النصف الثاني من القرن الخامس عشر، ويرجع الفضل إلى هذه المدرسة الزاهرة في الحفاظ على استمرارية الحضارة وإصلاح سلسلة المعارف الإنسانية التي حطمها بقسوة في القرن السادس الميلادي اضمحلال روما وسقوطها. ولو اقتصرمت حضارة الإسلام على مجرد إنقاذ العلوم القديمة والحفاظ عليها بعناية ثم نقلها للأجيال التالية، لكانت هذه خدمة تجل عن الوصف، ولكن لم يكن الأمر كذلك، فإن علماء وفلاسفة مدرسة بغداد ورثوا روح وتعاليم مدرسة الإسكندرية، فأضافوا وأثروا الحضارة القديمة بإضافات مبتكرة في كل فروع العلم، باكتشافات لا حصر لها في الفنون التطبيقية وفوق كل ذلك باكتشاف طرق جديدة للبحث والاكتشاف (ميخائيل جميعان: المؤثرات الثقافية الشرقية على الحضارة الغربية من خلال الحروب الصليبية، عمان: الأردن: المطبعة الإقتصادية ١٩٨٣ م، ص ٥).

حنين بن إسحق

هو أبو زيد حنين بن إسحق العبدي والعباد (يكسر العين) وفتح الباء الفخيفة) من بطون القبائل العربية التي تنصرت في القرون الأولى للمسيحية، واستوطن قسم منها الحيرة وكانت تنتمي إلى كنيسة الشرق المسماة بالنسطورية، ثم سميت الأشورية والكلدانية.

ولد حنين في الحيرة سنة ١٩٤ هـ / ٨٠٩ م، وهي مدينة قديمة شهيرة وعاصمة للخميين في جنوب العراق، فقد سكنوها منذ القرن الثالث الميلادي، وكلفهم الفرس الساسانيون بحراسة الحدود ضد هجمات الروم على بلاد ما بين النهرين السفلى، وهي من أشهر المدن العربية في القرون الثلاثة الأولى قبل

الإسلام، وكان العباد يشكلون ثلث السكان فيها، وكانت تسمى حيرة الشعمان أو حيرة العنذر واشتهرت بقصري الخورنق والسدير وانتشرت الأديار في أطرافها ومنها دير هند). يوسف حنين: حنين بن إسحق).

و يتفق الأب يوسف حنين مع القفطي على أن والد حنين كان صيدلانياً وكانت الصيدلة حين ذاك تعني صناعة العقاقير من الحشائش والنباتات وبيعها بطريقة تستوجب الحكة والدراية بأمور الطب وفيها شيء من المتاجرة بالنقد واستبداله ويقول الأب يوسف حنين إنه من الصعب تحديد تسلسل لأحداث حياة حنين ودراساته وضبط أمكنتها لذا فإن بعض ما يذكره هو من باب الترجيح والاستنتاج ليس إلا. وهو يحاول ملء بعض الفراغات الموجودة في كتابات ابن النديم والقفطي وابن أبي أصيبعة.

نشأ حنين في الحيرة (وليس في بغداد أو الشام كما جاء عند البيهقي) وتأثر حنين بصناعة أبيه فعال إلى دراسة الطب وتعلم مبادئ العلوم في الحيرة مسقط رأسه وتمكن من السريانية لغة كنيسة حتى أنه ليس الزنار وصار شماساً. ثم درس الفارسية وصناعة الطب في أكاديمية جند يسابور المشهورة في خوزستان ببلاد فارس. وكانت معه أنشأه سابور الثاني أحد ملوك بني ساسان في أوائل القرن الرابع الميلادي وقد اشتهرت جنديسابور بهمارستانها ونبع فيها آل بختيشوع.

و في بغداد لزم حنين بن إسحق الطبيب الشهير يوحنا بن ماسوية الجند يسابوري الأصل والمتوفي سنة ٢٤٣ / ٨٥٧ إذ ينقل ابن أبي أصيبعة عن يوسف بن إبراهيم قوله «أول ما حصل لحنين بن إسحق من الاجتهاد والعناية في صناعة الطب هو أن مجلس يوحنا بن ماسوية كان أعم مجلس في التصدي لتعليم الطب وكان يجمع فيه أصفاف أهل الأدب»

وكان حنين ظمناً إلى المعرفة، مولعاً بالطب، فلم يكتف بمجلس واحد، بل كان مواظباً أيضاً على بيت الحكمة البغدادي. وبيت الحكمة البغدادي كان يومذاك أكاديمية عظيمة، بل جامعة راقية، من أعظم بيوت الحكمة وأشهر معاهد العلم، تشكلت نواته كخزانة للكتب في عهد أبي جعفر المنصور، وتوسع في عهد الخليفة هارون الرشيد، حتى بلغ ذروة ازدهاره في خلافة المأمون حين تم تنظيمه على غرار المدارس البيزنطية والسريانية والفارسية وجمع أقطاب الفظة ومشاهير العلماء وكان العمل فيه جماعياً والمال متوافراً بفضل سخاء الخلفاء والوزراء والأعيان وتشجيعهم للحركة الفكرية.

ثم يضيف يوسف حنين بأن حنين تخلص من ركافة لفته المشوية بألفاظ سريانية، بأن درس لغة الضاد في البصرة حتى برع فيها براعة يشهد بها المؤرخون، معتمداً في دراساتها كتاب «العين» للخليل بن أحمد الفراهيدي. وله الفضل في إدخال كتاب العين إلى بغداد.

وهنا يبدأ الخلاف حول هذه الأمور في غيبة الوثائق التي كان يمكن أن تحسم هذا الأمر خصوصاً وأن حنين تعرضت حياته لمحن ونكبات شديدة أدت إلى تدمير مكتبته وكل أوراقه الخاصة في عهد الخليفة المتوكل.

فحنن لا تعرف من أساتذته سوى يوحنا بن ماسويه وجبريل بن بختيشوع في الطب وقد تفوق عليهما بعد عدة سنوات مما أوجز صدرهما فذهبوا له المكان الذي كانت سبياً في نكبتها. أما

مسألة تحصيله اللغة العربية واليونانية فلا تعرف بشكل مؤكد أين ومتى حدث هذا.

يقال مثلاً إنه نشأ في الحيرة ودرس فيها السريانية، ولبس الزنار (أي أصبح شماساً في الكنيسة) ثم ذهب إلى جند يسابور وتعلم الفارسية كما يؤكد الأب سمير خليل (حنين بن إسحق في الأعمال والأجال - دار الشرق).

لكننا لا نعرف على وجه الدقة أين تعلم العربية ومن كان معلمه نتيجة للتضارب في أقوال المؤرخين، فالقفطي يقول إنه «دخل البصرة ولزم الخليل بن أحمد حتى برع في اللسان العربي» أما ابن جليل فيقول «وكان الخليل بن أحمد النحوي رحمه الله بأرض فارس فلزمه حنين حتى برع في لسان العرب». في حين ينقل ابن أبي أصيبعة حديث الشيخ شهاب الدين عبد الحق الصقلي النحوي «أن حنين بن إسحق كان يشتغل في العربية مع سبويه وغيره ممن كانوا يشتغلون على الخليل بن أحمد الفراهيدي» غير أنه يستحيل أن يكون حنين قد درس على الخليل بن أحمد المتوفي بين ١٧٠، ١٧٥ هـ مجرية أي قبل أن يولد حنين. بحوالي عشرين عاماً.

وكذلك الحال بالنسبة للغة اليونانية فلا يجرم أحد أن تعلمها ومتى ولا نجد سوى بعض الاستنتاجات التي تقول إنه غاب خمس سنوات قضاها في بلاد الروم حيث تمكن من اللغة اليونانية والثقافة الهلنستية (يوسف حنين) في حين يتفق القفطي وابن أبي أصيبعة في أنه دخل بلاد الروم للحصول على الكتب ولا يوجد تحديد لتاريخ دخوله أو خروجه. لم يستكمل حنين دراسته في بغداد لأنه أغضب أساتذته يوحنا بن ماسويه والسبب يرويهِ القفطي وابن أبي أصيبعة وابن العبري ومفاده أن حنين كان «صاحب سؤال» وكان يصعب

ترجمته الذاتية تعدد من أول الترجم الذاتية في تاريخ الأدب العربي

كانا آخر شخصيتين قياديتين من شيعة تحريم الأيقونات قبل الانتصار النهائي لعبادة الصور عام ٨٤٣م. وقد كان حنين من حملة الرأي القائل بأن صور المسيح ومريم ليست مقدسة إنما هي مجرد صور غير جديرة بالتكريم وقد يكون هذا الموقف هو الذي أدى إلى محنته المعروفة أيام المتوكل.

هذه وجهة نظر بروفيسور شترومهافر وهي مجرد استنتاج مبني على بعض القرائن الموجودة في بعض الكتب التي قرأها هذا أو ذاك لأن كل واحد من الباحثين كان مهتما بجانب معين وكان تركيزه على الكتب التي تتناول موضوعه، فليس فيهم من قرأ كل كتبه ومخطوطاته من أجل تحديد مراحل حياته تاريخيا بصورة وافية.

واعتقد أنه يمكن استكمال هذه السيرة بدقة أكثر إذا أمكننا الاطلاع على جميع الكتابات الباقية لحنين بن إسحق. وهذا ما أسعى إليه من الآن بعد أن حصلت على عدد كبير من مؤلفاته وعرفت أماكن بعض المخطوطات الأخرى ذلك أن حنين اعتاد أن يتكلم في داخل مؤلفاته أو ترجماته عن بعض المصادفات التي تواجهه وعن بعض الأشخاص وأحيانا يذكر التواريخ وأعتقد أن متابعة هذه الاشارات بدقة وبانتظام يمكن أن يوصلنا إلى شواهد أكثر اتقناها فيما يخص حقائق حياته الشخصية. وهي مسألة ضرورية لفهم أسرار هذه العبقريّة بل وفهم روح العصر كله الذي ازدهرت فيه هذه الحضارة العربية الزاهرة.

ويشهد المؤرخون ببراءة حنين في اللغة اليونانية فيقول ابن جليل إن حنين غداً بارعاً بلسان العرب، فصيحاً جداً باللسان اليوناني، بارعاً في اللسانين بلاغة بلغ بها تميزاً على اللسانين». إذ كان يعرف لغة اليونانيين معرفة تامة (٨) حتى أنه وضع كتاباً في أحكام الإعراب على مذهب اليونانيين ويؤكد البيهقي أنه «لم يوجد في هذه الأزمنة بعد الإسكندر (الأفروديس) أعلم منه (أي من حنين) باللغة العربية واليونانية».

عاد حنين إلى بغداد حوالي ٢١١هـ / ٨٢٦م وقد اكتسب ثقافة رفيعة يستطيع أن يناقش بها أعظم المتعلمين في العاصمة العباسية فهو يمتلك زمام أربع لغات: العربية والسريانية واليونانية والفارسية: وهو ضليع بصناعة الطب مع الإلمام بالعلوم الأخرى الشائعة يومذاك، وهو متمكن من أسلوب نقدي صحيح في الترجمة وخبير بفحائها الثقافية الهلنستية، وقد كانت هي المشغل المنير لدروب المعرفة بشتى فروعها.

على يوحنا إجابة كل أسئلته. وفي يوم من الأيام أحرجه بسؤال حول كتاب «فرق الطب» فنهره يوحنا بغطرسة «ما لأهل الحيرة وتعلم بالطب» عليك ببعب القلوس على الطريق». ويضيف ابن أبي أصيبعة أن حنيناً كان من أبناء الصيارفة من أهل الحيرة وكان هذا أيضاً يباع بينه وبين يوحنا الجند يسابوري لأن «أهل جند يسابور ومتطببرها يختلفون عن أهل الحيرة ويكرهون أن يدخل في صناعتهم أبناء التجار» فأمره أن يخرج من داره، فترك حنين المجلس وخرج باكياً. وصمم على التحدي حتى يتفوق على الجميع، وأقسم أن يكون بريناً من دين النصرانية، إن هو رضي أن يتعلم الطب حتى يحكم اللسان اليوناني إحصاكاً لا يكون في دهره من يحكمه إحصاكاً (ابن أبي أصيبعة ص. ١٣).

ولكن إلى أين ذهب طيلة هذه الفترة التي تغيب فيها عن بغداد؟ يقول نفر من العلماء بأنه ذهب إلى القسطنطينية. أما شترومهافر فيلاحظ أن حنين غاب عن بغداد لمدة خمسة أو ستة أعوام وعاد قبيل وفاة المأمون عام ٨٣٣ بغرة وجيزة، وهذا يعني بأنه قد غادر بغداد حوالي عام ٨٢٧. ووفقاً لرأي ابن أبي أصيبعة فإن حنين قد ولد عام ٩١٤هـ / ٨٠٩م أو ٨١٠م. وفي رسالته عن ترجمات جالينوس يخبرنا بنفسه بأنه قدم أول ترجمة في عمر ١٧ عاماً، وهذا يوافق عام ٨٢٧ م الذي قام فيه برحلته الطويلة أو قبيل ذلك ببعض الوقت كما يذكر أنه زار الاسكندرية وسوريا.

أما الشاب الإغريقي الذي التقى به حنين خلال زيارته لبغداد خلسة، فقد كان قد تعلم على خالته الأدب الإغريقي أثناء إقامته في بغداد وهكذا لم يكن صعباً على شاب عربي اكتساب ثقة هؤلاء الناس والتعلم منهم.

ومع ذلك، فلا يمكن استبعاد احتمال سفره إلى القسطنطينية لإكمال دراسته الإغريقية ففي القرن الحادي عشر الميلادي يذكر العالم البيزنطي ميخائيل بيهلوس مفتخراً بأن أحد تلاميذه كان قد جاءه من بغداد. ومن المحتمل أن يكون هذا قبل مائتي عام. وفي الوقت الذي غادر فيه حنين بغداد كان هناك عالمان ألمعيا بغريان التلاميذ بشد الرحال إلى القسطنطينية هما يوحنا النحوي وابن أخيه ليون الفيلسوف الذي حاول المأمون إغراءه بالانخراط بين علماء قصره. وفي ذات الوقت كانت هناك حركة واسعة للبحث عن المخطوطات وجمعها في القسطنطينية إذ لا يوجد أي مركز آخر في عموم الإمبراطورية البيزنطية للدراسات العلمية.

هناك مصادفات أخرى ليست عارضة تلك هي أن يوحنا ولويون

فلا عجب أن أخذ نجم حنين يتلأل في الأوساط الثقافية ببغداد رغم صغر سنه إذ يروي القفطي على لسان يوسف بن إبراهيم أنه كان يوماً عند اسحق بن الحسيني فرأى شخصاً قد جلله الشعر حتى ستر بعض وجهه يمتشي وهو ينشد شعراً من أشعار هوميروس، فسأله عنه وعرف أنه حنين غير أن حنين طلب منه إن يستر أمره، ثم مرت ثلاث سنوات على هذه العادة المذكورة، فكان يوسف عند جبرائيل بن بختيشوع الطبيب المتوفى (٢١٤هـ/ ٨٢٩م) فوجد أن حنين قد ترجم أقساماً من كتاب التشریح لجالينوس وجبرائيل يمتدحه على ذلك ويجهل. فطلب حنين من يوسف أن يضع بين يدي يوحنا بن ماسويه معلمه السابق ترجمة له هي الفصول المسماة بالجوامع (الفاعلات) دون أن يخبره لمن الترجمة. ووفى يوسف بالوعد، فلما تصفح يوحنا الكتاب تعجب كثيراً من دقة الترجمة، وفصاحتها وسأل هل أوحى المسيح لأحد من أبناء دهرنا فأجابه يوسف بانها لحنين بن اسحق، فسأله أن يصلح ما بينهما فقم لذلك (١٢) ونظراً للمنزلة التي يتمتع بها جبرائيل بن بختيشوع لدى الخليفة، فقد نال حنين الحظوة لديه لملازمته لجبرائيل ولم تؤخر وفاة جبرائيل على شهرة حنين التي أخذت ترتفع سريعاً بفضل ثقافته وإنتاجه العلمي الرائع واحتضنه يوحنا بن ماسويه فنقل له حنين كتباً عديدة لجالينوس وغيره من الحكماء

وقد قيل، إن «يوحنا بن ماسويه» كان ممن نفذ إلى بلاد الروم وأحضر «المأمون» أيضاً «حنين بن اسحق» وكان قتي السن، وأمره بنقل ما يقدر عليه من كتب الحكماء اليونانيين إلى العربية، وإصلاح ما ينقله غيره، فامتثل أمره. ومما حكى عنه: أن «المأمون» كان يعطيه من الذهب زنة ما ينقله من الكتب إلى العربي مثلاً بمثل.

حياته العائلية

فيإذا انتقلنا إلى حياته الخاصة فإننا لا نجد نكراً لزوجته في حين يؤكد القفطي وابن أبي أصبهجة أن له ولدان «داود» و«اسحق» واشتهر الأخير وتميز في الطب وفي الترجمة حيث اهتم بنقل كتب الفلسفة والحكم. أما داود فلم يشتهر كطبيب وليس له سوى كتاب واحد.

المترجم والفقيه اللغوي

إن من أعظم سمات الحياة الفكرية للعصر العباسي هي الاحتفاء بالفلسفة والعلم الاغريقيين. وفيما كان التأثير الفارسي والهندي في القرن الثامن الميلادي هو الراجح في

تلك الحياة، نجد أن بيت الحكمة الذي أسسه المأمون قد لعب دوراً في هيمنة فكر أرسطو وبقراط وجالينوس ويطليموس على النفوس المستنيرة في بغداد وأرجاء العالم الاسلامي. ففي القرن التاسع الميلادي برزت ثلاث شخصيات عظيمة هي ثابت بن قرة أحد صانتي حران والكندي والفيلسوف المسلم العربي العريق وحنين بن اسحق المسيحي النسطوري.

ومن رأي الاستاذ كوركيس أنه «لم يبق بين المترجمين في العصر العباسي، من فاق حنين بن اسحق في وفرة التصنيف، من تأليف ونقل ومراجعة وتصحيح، ولا من جاره في حسن الأسلوب وبقة الترجمة.» (مكتبة حنين بن اسحق).

وقد برز حنين بن اسحق كأقوى شخصية في هذا العصر، إذ تفوق في ميداني الترجمة والتأليف وحقق أمجاداً عظيمة في علوم الطب والفلسفة واللغة. «ويؤخذ من قائمة وضعها حنين وأتمها أحد تلاميذه أنه ترجم إلى السريانية من كتاب جالينوس خمسة وتسعين كتاباً وترجم إلى العربية منها تسعة وثلاثين. هذا إلى جانب أنه راجع ترجمة تلاميذه فأصلح ستة كتب مما نقل إلى السريانية ونحوها من سبعين كتاباً إلى العربية كما راجع وأصلح معظم المفسرين كتاباً التي كان قد ترجمها إلى السريانية سرجيس الراسعيني وأيوب الرواهوي وغيرهما من الأطباء المتقدمين.»

وفي رأي الأب جورج قنوتاني أن: «حنين بن اسحق كان حريصاً على تأدية المعنى بدقة، فاهماً تماماً لمقتضيات النشر العلمي ووجوب الرجوع إلى أحسن المخطوطات. وبجانب ترجمته لكتب جالينوس، نقل حنين عدداً من كتب ابقراط.»

لم ينحصر جهد حنين في ميدان الترجمة بل تعداه إلى ميادين أخرى. فكان طبيباً ماهراً متقدماً عند الخلفاء تميز في معالجة أمراض العين، وألف في هذا التخصص أهم كتبه الطبية. وقد شملت مؤلفاته الطب والفلسفة واللغة. وقد أورد ابن أبي أصبهجة أنه اكمل قائمة لمؤلفاته وهي تقسم مائة وأحد عشر كتاباً سوف تقدمها فيما بعد.

لكن عنايته الفائقة بطب جالينوس ويكتبه كان مثار اهتمام كبير، إذ أصبح جالينوس، بفضل هذه العناية أشهر الأطباء الاغريق في تراث العربية. لقد انغمس بشدة في دراسة طب جالينوس وفي ترجمته حتى ألف أسلوبه وأصبح إذا قرأ نصاً استطاع أن يحكم هل هو من وضع جالينوس أو مدسوس عليه. (ابراهيم مذكور)

وفي هذا يقول بن جليل «وحنين بن اسحق هو الذي أوضح معاني كتب ابقراط وجالينوس، ولخصها أحسن تلخيص،

ثم قابلت بتلك النسخة السريانية وصححتها، وكذلك من عادتى أن أفعل في جميع ما أترجمه».

وحينما كان حنين يجد قراءات مختلفة في المخطوطات المتباينة، كان عليه أن يقرر أيها هي النسخة أقرب إلى الأصل. وهذا مثيل ما يقوم به المحقق في الوقت الحاضر، لنص قديم وذلك باخضاع النص للمختلف القراءات إلى نظام نقدي أصبح الآن سهلاً بعد اختراع الطباعة. وعلى كل حال فإن حنين كان يضطر إلى إضافة الشروح على ترجمته أو في حواشيه بغية إفهام القارئ اختلاف المخطوطات اليونانية والإفصاح عن الشكوك التي تساوره في أحد تلك الأجزاء من النص. ثم يخلل لذلك بكتابات جالينوس «العلاج بالتشريح» والذي ترجمه إلى السريانية أيوب الرواهي وصصح حنين فيما بعد ترجمته العربية التي قام بها حبش.

وقد ترجم حنين إلى السريانية لمبتدئ وشروع وهو في السابعة عشر من عمره كتاب جالينوس (أصناف الحميات) ثم كتابه في (القوى الطبيعية). لكن حينما نفسه لم يرض عن ترجمة هذين الكتابين ولا عن ترجمة كتب أخرى أنجزها في صباه فصحبها جميعاً بل ترجم بعضها من جديد فيما بعد لكن جبرائيل اغتبط بذلكاه وكفاية فتاه اللغوي، وامتنعه عند الخليفة الذي عينه عميداً (لبيت الحكمة) الذي أنشئ سنة ٢١٥هـ. واختزن فيه جميع المخطوطات اليونانية التي جمعها المأمون من أماكن كثيرة في إمبراطوريته الشاسعة، ومن آسيا الصغرى التي كانت لا تزال تفرز عليها راية الدولة البيزنطية ومن الأستانة، واستخدم فيها رهطاً من شباب المترجمين لنقل الكتب اليونانية إلى السريانية أو لا ثم إلى العربية ثانياً. وفي أثناء ذلك توفي جبرائيل وأصبح ابنه بمقتشوع (المتوفى عام ٢٥٧هـ) صديق حنين وولي الذي يحبه برعايته. ولقي حنين فوق ذلك من يوحنا بن ماسويه أستاذه السابق وسلمويه بن بشار منافسه العلمي (المتوفى عام ٢٢٥هـ) خير عطف وعناية. وقد ذكر حنين نفسه كيف شارك الأخير في بعض غزوات المأمون ضد الدولة البيزنطية. ولما مات المأمون عقب ذلك بقليل عين ماسويه رئيساً لأطباء المعتصم بالله (٢١٨-٢٢٧هـ) الذي خلف المأمون وأصاب عنده مكانة. ومما لا ريب فيه أن حينما ظهر منه بصديق قوي استغل بحمايته، وترجم له خلاصة ثلاثة عشر كتاباً من أهم كتب جالينوس وأصاب مثل هذه الحظوة عند الولاة بالله (٢٢٧ - ٢٤٢هـ) الذي كان يعظم العلماء ويتعشق محادثتهم. وكان حنين خلال ذلك قد ترجم قدراً هائلاً من كتب جالينوس وغيرها من الكتب الطبية

وكشف ما استطاع منها، وأوضح مشاكلها (طبقات الأطباء والحكام ص ٦٩). أما ابن أبي أصيبعة فيعبر عن رأيه في ترجمات حنين لمصنفات جالينوس بعد أن قارن بينها وبين ترجمات الآخرين لنفس المصنفات «فلما طالعناها وتاملت أنفاظها تبين لي بين نقلها ونقل الست عشرة التي هي نقل حنين تبان كثير تفاوت بين... فإين الألكن من البليغ وأين الثرى من الثريا» (عيون الأنباء ج ٢، ص ١٤٩).

الزعم حنين الأمانة في نقله لكتب الثقافة اليونانية كما كان أميناً في ممارسته للطب والتمسك بأخلاقيات الطبيب. فحرص على الدقة في ترجمة النص اليوناني، وحرص على وضوح المعنى بدرجة لم يصل إليها أحد من أقرانه فكان يحق ويصدق في قراءة النص وفي قراءة الترجمة ثم يصحح ويراجع ولا يأنف أن يعيد ترجماته القديمة إذ وجد فيها نقصاً. ورغم انتسابه للثقافة السريانية فقد عشق العربية وأتقنها وكتب بها شعراً.

وقد تناول بروفيسور شتروهماسير ترجمات حنين بالخصوص والدراسة ورأى أن المؤرخين حينما اهتموا بحنين باعتباره طبيباً ومترجماً، لم يهتموا به كلفي بارع في فقه اللغة حتى عام ١٩٢٥ عندما نشر كوتلهيف بيركستراير سر «رسالة حنين بن اسحق إلى علي بن يحيى في ذكر ما ترجم من كتب جالينوس بطمه وما لم يترجم». ومنها تتضح لنا القواعد التي كان يسير بمقتضاها، فهو لم يكن يسلم ترجمة سريانية أو عربية لنص ما لم يتمكن من جمع عدة نسخ لذلك النص، فقرأها ليس قراءة عامة إنما يقرأها كلمة كلمة ويطباقها وهذا العمل كان يضطره للقيام برحلات عديدة بحثاً عن تلك المخطوطات لمقارنتها، فوصل لطب وفلسطين ثم الإسكندرية. والغرض من ذلك ليس قراءتها وإنما لغرض اقتنائها ومطابقتها مع نصوص المخطوطات الأخرى لديه.

وفي شبابه لم يكن قادراً على ذلك، لأنه كان يترجم النسخة المخطوطة الوحيدة التي لديه لذا اضطر في أواخر حياته إلى مراجعة ترجمته على ما وقع عليه من مخطوطات أخرى. ثم يورد شتروهماسير ملاحظات حول ترجمته لكتاب جالينوس (حول الفرق الطبية) الذي قرأه أمام (يوحنا بن ماسويه) في الوقت الذي بعد فيه عن مدرسته: «إني ترجمت وأنا حدث من أبناء عشرين سنة أو أكثر قليلاً لعلني من أهل جنديسابور يقال له (شير) يشع بن قلوب) من نسخة يونانية كثيرة الأساطير، ثم سألتني بعد ذلك وأنا من أبناء أربعين سنة أو نحوها، حبشياً تلميذياً، إصلاحه بعد أن كانت قد اجتمعت له عندي عدة نسخ يونانية، فقابلت تلك النسخ بعضها ببعض حتى صحت منها نسخة واحدة

والفلسفية عن اليونانية. ولقد قام حنين بحلات طويلة جاب فيها أرجاء العراق وسوريا وفلسطين ومصر (الإسكندرية) سعياً وراء الحصول على المخطوطات العلمية اليونانية. إلا أننا لا نعرف بالضبط في أي وقت قام بهذه الرحلات.

رعاة الترجمة

وكان الخليفة وكبار رجال البلاط يدفعون نفقات هذه الرحلات وأثمان الكتب النادرة، وغني عن البيان أن كبار رجال البلاط كانوا هم أنفسهم من جلة العلماء المبرزين في حلبة المعرفة أمثال: بني موسى ابن شاكر منجم المأمون. وكانوا ثلاثة نخص منهم بالذكر محمد وأحمد اللذين كانا من مشاهير الرياضيين. واللذين قدما بالإضافة إلى حنين بن إسحق ثابت بن قرة الحراني الطبيب الصابي والفلكي العظيم إلى الخليفة. وقد قال ابن أبي أصيبعة أن بني موسى بن شاكر كانوا ينفقون خمسمائة دينار تقريباً في كل شهر على أعمال الترجمة. ويرى حنين نفسه أن ترجمته تستمر كثيراً بعد أن بلغ سن الثلاثين. ومن المحتمل أن حبشياً ابن أخت حنين اشترك في أعمال الترجمة بعد ذلك بقليل مع خاله الذي أصبح بفضل تلميذه به أحد مشاهير المترجمين.

بداية الحزن

وفي أيام الخليفة المتوكل على الله (٢٣٢ - ٢٤٧هـ) بلغ حنين قمة مجده كمترجم ومطبيب. لكنه خلال نفس هذا الوقت تكب بمحن جرها سوء ظن المتوكل به وحسد زملائه النصارى له. وأول هذه المحن ما رواه ابن أبي أصيبعة من أن المتوكل لما قوى أمر حنين وانتشر ذكره بين الأطباء أمر بإحضاره. فلما حضر أقطعه اقتطاعات حسنة، وكان الخليفة يسمع بعلمه ولا يأخذ بأي دواء يصفه حتى يشار فيه غيره، وأحب امتحانه حتى يزول ما في نفسه عليه، فلما منه أن ملك الروم ربما كان عمل شيئاً من الحيلة به، فاستدعاه يوماً وأمر بأن يخلع عليه وأحضر توتيقاً فيه القطع يشتمل على خمسين ألف درهم. فشكر حنين هذا الفعل. ثم قال الخليفة بعد أشياء جرت: «أريد أن تصف لي دواء يقتل عدواً نريد قتله سراً». فقال حنين: «يا أمير المؤمنين إنني لم أتعلم إلا الأدوية النافعة. وما علمت أن أمير المؤمنين يطلب مني غيرها. فإن أحب أن أمضي وأتعلم ففعلت ذلك». فقال الخليفة: «هذا شيء بطول». ورغبه وهدده فلم يزد حنين عما قاله. فأمر بحبسه في بعض القلاع ووكّل به من يوصل إليه خبره وقتاً بوقتاً ويوماً بيوم. فمكث سنة في حبسه دأبه النقل والتفسير والتصنيف غير مكترث بما هو فيه:

فلما كان بعد سنة أمر الخليفة بإحضاره واحضار أموال يرغبه فيها. وأحضر سيفاً ونطعا وسائر آلات العقوبات. فلما حضر قال له الخليفة: «هذا شيء قد كان. ولا بد مما قلت لك. فإن أنت فعلت فزت بهذا المال وكان لك عندي أضعافه. وإن امتنعت قابلتك بشر مقابلة وقتلتك شر قتلة».

فقال حنين: «قد قلت لأمر المؤمنين أنني لم أحسن إلا الشيء النافع ولم أتعلم غيره». فقال الخليفة «فإنني أقتلك» فقال حنين: «لي رب يأخذ بحقي غدا في الموقف الأعظم فإن اختار أمير المؤمنين أن يظلم نفسه فليقبل». فتبسم الخليفة وقال له: «يا حنين طب نفسك وثق بنا فهذا الفعل كان منا لامتحانك، لأننا حذرنا من كيد الملوك وإعجابنا بك. فأردنا الطمأنينة إليك والثقة بك لننتقم بملكك». فقبل حنين الأرض وشكر له. فقال الخليفة: «يا حنين ما الذي منك من الاجابة مع ما رأيته من صدق عزميتنا في الحاليتين». فقال حنين: «شيطان يا أمير المؤمنين» فقال المتوكل. «وما ههنا». قال: «الدين والصناعة» فقال الخليفة وكيف؟ قال حنين: «الدين يأمرنا بفعل الخير والجميل مع أعانتنا فكيف أصحابنا وأصدقائنا، ويهدد ويحرم من لم يكن كذلك والصناعة تمنعنا من الإضرار ببني الجنس لأننا موضوعة لتفهمهم ومقصورة على مصالحهم».

ومع هذا فقد جعل الله في رقاب الأطباء عهداً مؤكداً بإيمان مغلطة: ألا يعطوا دواء قتالا ولا ما يؤذي. فلم أر أن أخالف هذين الأمرين من الشريعتين ووطنت نفسي على القتل فإن الله ما كان يضع من يذل نفسه في طاعته. وكل يغيثني». فقال الخليفة: «انتما لشريعتان جليلتان». وأمر بالخلع فخلعت عليه. وحمل المال بين يديه. وخرج من عنده وهو أحسن الناس حالاً وجاهاً.

كانت هذه التجربة امتحاناً قاسياً وسوف تعقبها محنة أشد فكلما ارتقى حنين في فكره وعلمه كلما زاد حساده والماتدين عليه. فما أسهل اللعب بعقول الحكام المستبدين.

فبعد مضي سنوات قليلة ابتلي حنين بمحنة أخرى إذ كان بختيشوع بن جبرائيل - وفي رواية أخرى إسرائيل بن زكريا الطيفوري الطبيب النسطوري قد قلب لحنين ظهر المجن وأصبح يماديه ويحسده على علمه وفضله، فحاك له مكيدة عرضته لغضب الخليفة فأمر بسجنه وتعذيبه وتهديه مكتبته وبيتته وكل ما كان يملكه. وقد سجل حنين تفاصيل هذه المحنة بقلعه ونقلها إلينا ابن أبي أصيبعة في كتابه الحافل:

«عمون الأنباء في طبقات الأطباء تحقيق الدكتور عامر النجار القاهرة ٢٠٠٢» - الهيئة المصرية العامة للكتاب.

قراءة المَحْدُوف

قصائد لم تنشرها فدوى طوقان

المتوكل طه*

فدوى طوقان

بين الإشارة والعبارة

ولدت الشاعرة فدوى طوقان في نابلس العام ١٩١٧ لأسرة عريقة وغنية ذات نفوذ اقتصادي وسياسي، الأمر الذي فرض على الأسرة قيماً وسلوكات اعتبرت فيها مشاركة المرأة في الحياة العامة أمراً غير مستحب. وانعكس هذا على الحياة الشخصية لشاعرتنا التي لم تستطع إكمال دراستها فأخرجت من المدرسة في وقت مبكر جداً، اضطرت فيه إلى الاعتماد على نفسها في تغليف ذاتها وكسر الطريقة التي حكمت حولها باسم التقاليد والقوانين غير المكتوبة.

لم تتميز فدوى طوقان بالانقلابات الكبيرة والمناصب المهمة، بل يمكن القول إنها لم تمارس شيئاً غير الشعر، هذا الشعر الذي تخذى على المفجائع والحرمان والموت والفراق والغضب المكبوت والثورة الصامتة. وقد شكّلت علاقتها بشقيقها الشاعر إبراهيم علامة فارقة في حياتها، إذ استطاع هذا الذئيل الساحر أن يدفع شقيقته إلى فضاء الشعر، وحررها من ظلام حياة عادية كان يمكن أن تعيشها. كان عالم فدوى

* ناقد وشاعر من فلسطين

طوقان ضيقاً صغيراً ومحصوراً، لم تخرج فيه إلى الحياة العامة، ولم تشارك فيها سوى بنشر قصائدها في الصحف المصرية والعراقية واللبنانية، وهو ما لفت الأنظار إليها بقوة، وأمكنها لدخول الحياة الأدبية النشطة في نهاية ثلاثينيات القرن الماضي ومطلع الأربعينيات.

موت شقيقها إبراهيم ثم والدها لم نكبة العام ١٩٤٨ شكّلت ظروفًا مساعدة لخروج الشاعرة من قضبانها الحديدية، جعلتها تشارك من بعد في خضمّ الحياة السياسية في الممسينيات، ولكن هذا النشاط السياسي لم ينعكس الاهتمام العاطفي، ولم يصل إلى درجة الالتزام والانتماء العزيمي، وقد استهوتها الأفكار الليبرالية والتحررية كتعبير عن رفض استحقاقات نكبة العام ١٩٤٨، وهي مسألة غاية في الأهمية إذ إن شاعرتنا الكبيرة - ويسبب من اعتمادها على نفسها في تغليف ذاتها - غرقت في الفلسفة الوجودية بشكل خاص والمدارس الفلسفية الغربية بشكل عام.

النقلة المهمة في حياة فدوى هي تلك الظروف التي دفعتها إلى أحضان لندن في بداية الستينيات من القرن الماضي، ذلك أن رحلتها التي دامت سنتين فتحت أمامها آفاقاً معرفية وجمالية وإنسانية رحبة وواسعة، وجعلتها على تماسٍ مع منجزات الحضارة الأوروبية فنّاً ومعماراً وأناساً وقيماً أخرى.

وتعترف الشاعرة بأن تلك المرحلة أثّرت عليها تأثيراً عميقاً على المستوى الشعري وعلى المستوى الشخصي. ويأبى القدر إلا أن يلاحق الشاعرة، فيموت شقيقها نمر أثناء وجودها في لندن. ولكن فدوى حافظت على وتيرة حياتها الهادئة في بيتها الصغير على إحدى هضاب جريزم، تكتب الشعر وتنشره، تزرع

« تم نشر هذه المادة بالتعاون مع صحيفة «القدس».

الأزهار وتنتظر نموها.

وشكلت نكسة العام ١٩٦٧ أحد الدوافع المهمة لأن تكسر الشاعرة مرة أخرى إيقاع حياتها الرتيب، فتخرج من جديد للخوض في تفاصيل الحياة اليومية الصاخبة، فتشارك فيما عرف في حينه ببساطة بين وزير الحرب الإسرائيلي «موشيه ديان» والرئيس الراحل جمال عبد الناصر، وتشارك أيضاً في الحياة العامة لأهالي مدينة نابلس تحت الاحتلال، وتبدأ عدّة مساجلات شعرية وصحافية مع المحتلّ وثقافته هذا وقد أصدرت الشاعرة ثمانية ديوانين شعرية هي على التوالي «رحدي مع الأيام»، «وجدتها»، «أعطينا حياء»، «أمام الباب المغلق»، «الليل والفرسان»، «على قمة الدنيا وحيدة»، «تتموز والشيء الآخر»، «السنن الأخير»، عدا كتابي «سيرتها الذاتية» «رحلة جبلية» و«رحلة صعبة» و«الرحلة الأصعب». وقد حصلت على جوائز دولية وعربية وفلسطينية عديدة وحازت على تكريم العديد من المحافل الثقافية في بلدان وأقطار متعددة.

تعتبر فدوى طوقان من الشاعرات العربيات القلائل اللواتي وصلن الشعر القديم بحركة الحداثة والتجديد، فخرجت من الأساليب الكلاسيكية للصعيد العربية القديمة خروجاً سهلاً غير مقفل، ويمكن القول في هذا الصدد إنها جعلت من هذا الخروج أحد أهم نقاط قوتها، محافظة في ذلك على الوزن الموسيقي القديم والإيقاع الداخلي الحديث، وصاغت من ذلك قصيدة غنائية ناسبت ولامت نفسها التي تميز إلى التفتّح.

يتّصف شعر فدوى طوقان بالعتانة اللغوية والسبك الجيد، مع ميل شديد للسريّة والمباشرة، وهي في مركزها حول أسئلتها الوجودية، فإنها تنكشف انكشافاً سافراً للأفكار المجردة، وتتكى في ذلك على مفولات جاهزة، تجعل من بعض قصائدها وكأنها حوارات مع الأفكار، أكثر مما هي تصوير للمشار.

جرتأها في مضامينها، جعلتها تتقدم في دروب المشهد الثقافي العربي العربي، كما أن طرقتها موضوع مكانة المرأة وعلاقتها بذاتها وعلاقتها بذوات الآخرين جعلها تتبوأ مكانة مرموقة بين الشاعرات العربيات، خاصة وأنها كسرت الصور التقليدية لشاعر المرأة الشرقية، وابتعدت بها عن كونها مجرد مثقل لتدفعها إلى ممارسة الفعل وأخذ المبادرة، انطلاقاً من داخل مهضوم وهزوم.

فأحسد عند فدوى طوقان أقصى قوة للمرأة، من خلاله تمارس كل ما حُرمت منه تحت كل مسمى الحب ليس قوة سلبية ولكنّه يصدر عن سلبية، ولهذا فهو طوق النجاة .. وعلى الرغم من القياس المفهوم في شعر الشاعرة واضطراب ما بين حسية عالية وثقافية أليانة، إلا أن طرقتها والتركيز عليه جعل الشاعرة في مصاف الشاعرات اللواتي محضن هذا المعنى جل إبداعهن. بالإضافة إلى كل هذا، فإن شعر فدوى طوقان يتميز بطاقة عاطفية مذهلة، وهي لا تتناقض في عرض هذه الطاقة التي تشدنا إليها شأداً، ويمكن القول إن فدوى تجيد هذا اللون من القول، الذي تختلط فيه الشكوى

بالمرارة والتنجّع وغياب الآخرين.

شعر فدوى طوقان شعر غنائي متمركز حول ذاته، شديد العاطفة، سردي العرض، يقيم ذاته مباشرة دون وساطة، وشاعرة كبنه لا بد لها - لتأكيد شكواها - أن تخلطها ولو قليلاً

الآن، ويعد رحيل شاعرتنا الكبيرة فدوى طوقان، أشهر شاعرة فلسطينية في القرن الماضي، وأعلى قمة إبداعية نسوية في تاريخ الفلسطينيين الحديث، وإحدى مشاهير الشاعرات العربيات، حيث ساهمت في معمار القصيدة العربية الحديثة وأصكت لها وقدرتها وبلغت بها إلى بقاع أخرى وولجت بها مناطق معتمة وويرة، أن لنا أن نؤرخ لها وبها، وأن نحفر في إبداعها، وأن نقدمها للأجيال، ناتاً قوية صلبة، حمت نفسها من الموت والانذار والصمت، ومهددة شاركت في صنع الهوية وتأسيس الثقافة، وأسهمت في بلورة الموقف الوجداني لشعب تعرض وما يزال لأبشع حالات الاستهداف والتفجير. الشاعرة الكبيرة الراحلة، وعلى مدى سنوات عمرها الست والثمانين، شاهدة ورافقت وعبرت فبين من هذا الشعب، فيما تعرض إليه من قمع ومن مؤامرة، ومن خديعة وهزيمة وذل، وما تصاعد من مقاومة، وما تشرن من مواقفه وما تأكل من مبادئ، وما حدث من تاريخ ومن فاشلتنا، كانت شاعرنا في كل ذلك على حد السكين، تخط ما بين هزائنها الشخصية وهزائنها اللبرانية، وما بين تشوقها للحب والحياة الهائلة وبين ما تتأهد من فظاظة وقسوة عسيرة على أديمهم، بكت كاللصالي، وغيت للمسحوقين والمهجرين والفقر، كأنها أفعى، وغضبت من أعرق أعماقها، إلى درجة أسمتها الصحافة الإسرائيلية ذات يوم «أنها أكلة أكباد الجنود» أو «الشاعرة التي تخلق قصيدتها عشرة فنانين»، قمعت إلى درجة أنها شارفت على الموت، واطلقت إلى العالم حتى سمع باسمها الجميع، أحبت حتى الشلالة، وتجرعت الشفيرة حتى للشلالة أيضاً، غنت للطاء وعاشت في أضيق الصدور، عرفت الزعماء الكبار ولم تجد سعادتها إلا بصحبة الأطفال والأزهار. وعندما كشفت عن أسرارها لم تستطع أن لم تجسر على قول كل شيء. هذه هي فدوى طوقان، شاعرة محكومة بسقوف لم تستطع تجايرها، ولم تستطع اختراقها حتى عندما كتبت سيرتها الذاتية، إذ أنها لم تفعل أكثر من إعلانها أنها حققت ذاتها شاعرة مدبرة، ولكنها صمنت عن كل ما عدا ذلك، كانت سيرتها التي عنونتها برحلة جبلية رحلة صعبة، سيرة متحفظة، غامضة، ناقصة، المحذوف منها أهم من المکتوب والمعلن فيها.

ظلت فدوى حتى وهي تعترف، متحفظة، أسترطاطية، لا تستطيع الابوح ولا الكلام، ظلت شاعرتنا محفوفة بشفرتين قاسيتين لا ترحمان، فهي شاعرة ذات أحاسيس قوية وعنيفة وعميقة، ولكنها في الوقت ذاته تنتمي لعالم لا تستطيع تحطيمه بالكامل، وإذا استطاعت، فإنها لا تستطيع أن تبول بذلك.

وعليه، فإنني أضع أن فدوى طوقان: أحاطت نفسها بنوع من الغموض على المستوى الحيواني وعلى المستوى الإبداعي، أما

الحياتي، فهي لم تذكر شيئاً في سيرتها عن تفاصيل حياتها، وعلاقاتها، وأفكارها، وأولوياتها، ودوافعها، وعن النقاشات والجدل الذي خاضته، لم تر شيئاً في سيرتها سوى صمودها وإصرارها على الحياة، دون أن نلاحظ أثر الآخرين عليها، وقد وضعت فدوى ستاراً حديدياً بيننا وبين أعضائها، إذ أنها لم ترض شيئاً من دواخلها ومشاعرها ونوازعها. ظلت أرسقراطية، تجيد الانتماء وتبث الهدوء، دون أن تفصح عما بداخلها. وأدعى أن ذلك انعكس على إبداعها الشعري أيضاً، فقصيدتها ناعمة، رخوة، طويلة، هادئة، وتميل إلى الفنزية، رغم أن أعضائها تصور بالفصيح والرفض والتمرد. الأصل الأرسقراطي الذي تنتمي إليه فدوى، جعلها أقرب للكتيم والمغرض والتحفظ، ودفعها إلى السكوت الكثير عن كثير. والأصل الأرسقراطي الذي دفعها لأن تتعرف على زعماء كبار أوقعها في دائرة تأثيرهم على الرغم من أنها ترفض مسألتهم وتوجهاتهم، والأصل الأرسقراطي دفعها لأن تعيش حياتين مختلفتين: حياة شاعرة لشعب مسحوق ومذل ومهان، وحياة إنسانة تستفيد مما تمنحه تلك الطبقة من مزايا وانطلاق.

فدوى طوفان لم تفل كثيراً، ولم تنغل بالقضايا الفكرية الكبرى، قدر انشغالها بعالمها الصغير الذي كبر رغمًا عنها، إذ أن العالم خارجها كان من الظلم والغطاظة إلى الدرجة التي اقتحم عليها عزيمتها وأجبرها على التعامل معه، ولهذا، حولها من شاعرة تريد إثبات نفسها على المستوى الفردي والعائلي والخاص، إلى شاعرة مضطرة إلى إثبات هوية شعبها ووضعيه على المستوى الوطني، كان عليها هي بالذات أن تشعر عن هزيمة شعب كامل، وقمع بلد بجماله، وكان أن رأت ما تعرضت له من تهديد وإهمال يشابه تماماً ما يتعرض له شعبها كله، ولكنها، ومن منطلق ما تعرضت له من تربية وقوانين وثوابت لم تر في تلك الهزيمة سوى البكاء والتفجع، وهو سلوك أقرب إلى روحها وإلى ما تعودت عليه منذ صغرها، والبكاء سلوك سلبى ولو كان شفقة ورحمة، والبكاء موقف فردي ولو كان من دوافع إنسانية، وقد وقفت فدوى طويلاً في هذه الحالة لئلا يدل ذلك على انعدام رؤية سياسية عميقة وشاملة لدينها، على الرغم من مشاركتها الهامشية في الحياة السياسية التي شهدتها فلسطين في الخمسينيات من القرن الماضي. وهي على عكس شقيقها الراحل الكبير إبراهيم، لم تستطع أن ترى الصورة كاملة ولا المشهد شاملاً، فخلت عند حدود معينة لا تتجاوزها وفي الوقت الذي استطاع فيه إبراهيم أن يتجاوز حدود طبقة وأن يتعدى قوائدها وأن يعتمد على نفسه، وأن يذهب بعيداً في الحياة والإبداع، نجد أن فدوى خضت كل ذلك، أو أيقنت طي الكتمان. وربما كان ذلك أسبابه الوجيهة والمفهومة، فهي في نهاية الأمر امرأة في مجتمع محافظ لا يرضى ولا يقبل ولا يهضم التمرد عليه، وفدوى – وعلى الرغم من كل ثورتها الهادئة على وضع المرأة في المجتمع الفلسطيني – إلا أنها حافظت على كل ما لا يسيء لها لهذا المجتمع. انصباغ شاعرنا الكبيرة للسكوف والبدران التي حولها والتي بنتها

لنفسها، أيضاً، دفعها لأن تصمت كثيراً وأن تجامل كثيراً وأن تحذف كثيراً، أيضاً.

ميلها الواضح للمجاملة والمصالحة والمهادنة جعلها تميل إلى الغموض حتى في عرضها لمسائل ذات جدل كبير في الشارع الفلسطيني والعربي أيضاً، وربما كان ذلك يعود إلى أن الشاعرة نفسها لم ترد لنفسها أن تختل موقعاً غير الموقع الذي ترغب به، بمعنى أنها كانت تميل إلى العزلة والوحدة والاقتصار على صديق أو صديقين، وربما أنها لم تكن مؤهلة لذلك؛ للجدل القاسي والصعب خاصة مثل الذي كان يدور في الشارع الفلسطيني.

هل كانت تريد أن تثبت لنفسها إطاراً واحداً تنصع فيه صورة واحدة في أنظار الناس؟ صورة الشاعرة المتألمة، المنعزلة، المترفة، التي لا تدخل في التفاصيل؟ هل كانت تتجنب الموضوع في حياتها الخاصة باعتبارها كترًا تستدق به في وحدتها الطويلة؟

هل كانت ذات طبيعتين تخفي إحداهما لأن ليس من حق أحد أن يطلع عليها سواها؟

هل كانت مثل شقيقها الراحل الكبير إبراهيم طوفان الذي ملأ الدنيا وشغل الناس؟

كائنة ما كانت الأجوبة، إلا أنه يمكن القول إن تربية فدوى وبيئتها الأولى والقوانين التي تشربتها والروح العميق الغائر في قلبها، علمتها الكتمان والسكوت والمجاملة، وعلمتها أن لا تعيب اللحن، وأن لا (ترتكب) ما لا شأن أن يبين العائلة أو الطبقة أو المستوى. واعتقد في هذا الصدد أنه في الوقت الذي تعرضت فيه الشاعرة للقمع والاضطهاد فإنها – وفي الوقت ذاته واللغة ذاتها – عمدت إلى قمع ذاتها هي أيضاً، من خلال ذلك الاستسلام للهائز للفتيات والظروف والشخصيات التي أحاطت بها.

نخلص من هذا كله إلى أننا أمام شاعرة انصرفت على ظروفها ولكنها لم تنصرف على «تابوهات» تلك الظروف، شاعرة حققت إبداعاً ولكنها لم تحقق مواقف، عجزت عن جديدها ولكنها لم تعبر حدوداً أو تفتقر سقوفاً. وهي لم تكن ولا تشبه شقيقها، حيث لم تنسج عن طبقتها ولم تخترقها ولم تخفها أيضاً.

ومن هنا، لم تتخذ مواقف واضحة أو حتى ثابتة من قضايا كبيرة ومتعظفات حادة مرت بها المنظمة. ونحن هنا لا نطالب بما لا تطيق وربما لا تريد وبما لا ترغب، ولكننا بصدد سيرة شاعرة كبيرة لم تعد سيرتها شخصية إلى حد كبير.

ولها أيضاً، فإننا إذا حاولنا رسم صورة اجتماعية ثقافية للروافد الأولى لشاعرنا فيمكن القول إن فدوى التي تنصت على قديم يتداعى وجديد يتناضض، وطبقة تنهار وطبقة تقوم، ودولة تذهب ودولة محقة تستبد، ومجتمع يتهدد، وآخر يثبت بشكل مفاجئ، قد تشرتت مبادئ الشكافة الواردة الحديثة الليبرالية، وهي الشكافة الأقرب لطبقتها، ما يعني أن شاعرة مثقفة ومنقذة الإحساس مثلاً، لا بد لها أن تنغمس إلى أنفها في ذلك السياق الفكري الاجتماعي، ولكن هذا لم

يحولها إلى فائرة ومتعمدة كتقليد شباب تلك المرحلة، حيث شهد ذلك الزمان تعدد الحركات والفورات والجماعات والجمعيات إن حماسة تلك الأيام ووهجها، أيضاً، لم يورثها في الاتحاق بإحدى القوى أو الجبهات، بل ظلت على الهامش، كما تحب هي أن تعيش.. شاعرة فقط.. شاعرة تستمتع بنأواها وتفتحها ويكاتها.

هذا الاستمتاع بالآل، والاستمتاع بالانصراف الشخصي، جعلها تنور في علاقات عاطفية لم تكن موقفه في معظمها، الأمر الذي زاد من مراتها وخيبات أمليها، ويمكن فهم هذا الشعور في قصيدتها المشهورة بعد العام (١٩٦٧) عندما زارت حيفا، وقالت قصيدتها تلك، حيث لم تجد في قلبها سوى التفتح والبكاء ولم تر ملامح القوة وإشارات الصمود.

إن شاعرة بهذه الخلفية النفسية والاجتماعية، وتعيش هذا الواقع الصعب والمعقد، كان عليها أن تكون بمستويين ولغتين وحياتين وسيرتين أيضاً. وحتى لا ننظم شاعرنا الكبيرة، نقول إن الشاعر لا يمكن أن يتخطى واقع وزمانه أيضاً، فسنوات الخمسينيات والستينيات كانت سنوات الأفكار والروى والثورة، سنوات الشباب والهجوان وثورات الجسد وثورات الشعوب، وانقسام العالم إلى أبيض وأسود، أو إن شئت طيب وشير، كان «الطيب» يقدم نفسه فقيراً، ولكنه إنساني، فيما يقدم الشرير نفسه على أنه غني ومتعبد، أما منطلقتنا فقد وقعت تحت تأثير الطيب والشرير على السواء، وكان على مفقنا العربي أن يبحار أو أن يناقش ويجادل، وأن يفعل وأن يكتب.

وكانت الوجودية إحدى نتاجات الشرير المتعدد والعني، وربما كانت نوفر للمثقف العربي حينذاك ما يحتاجه من حرية وانطلاق وما يحتاجه من شعور بالالتزام والمسؤولية، وبالتالي يجمع ما بين أفضل ما في الماركسية وأفضل ما تتمتع به الليبرالية الغربية، وربما - وهذا محض ادعاء - يعود ذلك إلى انتشار تأثير الوجودية في منطقتنا العربية في سنوات الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين.

فإننا أضفنا إلى ذلك أن الوجودية كتيار فلسفي وجد دعماً له في صورة مؤلفات عظيمة لأسماء كبيرة وهامة، فإن ذلك كله شكل بريقاً لا يمكن أن يقاوم، نقول ذلك كله للوصول إلى تأثير هذا التيار على معظم نتاجات تلك العقود، ومنها شاعرنا العظيمة، التي تجد في دواوينها الأولى أثر الفكر الفلسفي الوجودي وتلك «القيامات» التي ترد في أبيات تلك القليار.

إن الاحتفاء بـ«الذات» وتعظيمها وتضخيمها مع ميل ما للترفع أو الانزواء من منطلق الإحساس بالعظمة وليس الدونية أو قلة الحيلة، كان ما يميز شعر تلك المرحلة، حيث لا نجد سوى ذلك الاستمتاع بالوحدة والعزلة وتقليب الأفكار والتكريات، مع ملاحظة هامة هي الإحساس بالقوة والمنعة والتمركز حول الذات، بمعنى آخر، هناك

استمتاع بالوحدة، ولكنه استمتاع القوة، هو أخيه بمصادقة الذات والاستمتاع بكون الشخص هو نفسه.

أنتي شاعرنا أنتي تقترأ للوجدانيين؟ ومن أين لها أن تتأثر بأفكارهم؟ تقول شاعرنا إن مجموعات المتقنين في نابلس والقدس - وبينهم الثوريين والأكاديميين - كانوا يتناقشون بكل شيء ويتبادلون الكتب المترجمة وغيرها، وهذا ما قالته الشاعرة في مذكراتها، وقالت، أيضاً، إنها كانت تغرط في الجدل الفلسفي بشكل لاف، وقد كانت شاعرنا محتفظة في الإشارة إلى طبيعة تلك المناقشات، فإذا عرفنا أن فدوى لم تحصل على تعليم أكاديمي منتظم وكاف، فإننا سندرك مدى «الانهيار» الذي تستعر به أمام كل أفكار جديدة تدعو إلى الالتفات إلى الذات من منطلق الحرية المسؤولة - ونجد أنفسنا مدفوعين حقاً إلى افتراق هذا المدخل لفهم سيرة الشاعرة ونتائج الإبداعية كله - فالذات الحرة المسؤولة هي التي أنتجت ذلك الإبداع القائم في منطقة

الوسط من كل شيء، شكل القصيدة القديم والجديد، والصورة الشعرية الكلاسيكية والحديثة، والذات والأخر، وعبادة القديم ومقاربة الجديد أما حياتها، فهي، أيضاً، في الوسط من كل شيء، الثقافة الطيفة، أول الأمر والحياة العادية المتشقة، الوضوح والغموض، الجمالة والصراحة، الحب والزواج، العزلة والعائلة

نحن أمام شخصية إرباكها بصدر عن تلك الحياة الريفية في ظاهرها، والفائرة في باطنها، ويصدر عن ذلك الشاعر الهائل الرخو في جلته، المضطرب في معانيه ومراميه.

ولكن متى لم يكن الشاعر مريباً أصلاً!!

الشاعر مريب حقاً، إنه يفاجننا دائماً، وهو بحق مفاجأة واقعة، وبخيرة أمله.

وما كان لنا أن نعرف شيئاً يمتلك كل هذا القدر من الصدق والحساسية والتصوير لولا فدوى طوقان: المرأة الفلسطينية التي عانت في العشرينيات، وتعلمت في الخمسينيات،

وشعرت وكثبت وتفاعلت، لتطعن كل هذه الحياة وكل هذا الشعر هل يمكن القول إن الشاعر «زلال» عصره؟

بمعنى من المعاني: الجواب نعم!!

ذلك أن الشعر هو الجماعة (رغم أن ذلك قد يزعج كثيراً من المنظرين والنقاد).

حتى عندما يكتب الشاعر عن ذاته، فإن ذاته هذه هي مجموع أواخر ونواهي وذائقة الجماعة التي ينتمي إليها، ناهيك عن اللغة التي يكتب بها وهي ما تعلمه من جماعته، حتى التركيب والصورة والموسيقى،

كل ذلك فواص مشتركة مع الجماعة، وبهذا فالشعر هو الجماعة، وهو أكثر الأدوات إغراء بالجماعية والإحساس بها.

ومن هنا بكت فدوى طوقان مع الباكين، وناحت مع الشكالي واللاجئين، كانوا صورتها الخارجية، وكانوا صوتها الذي فقدته في الواقع، وكانوا مشاعرها الأقوى، تلك المشاعر التي تنوحت على قمعها

قصيدة الحب التي

كتبتها فدوى طوقان

لا تشبه قصائد

أخيها إبراهيم

(الذي لم يكتب في

الحب وإنما في

الفرل، والفرل فيه

شهوة والحب فيه

عفة، الفرل فيه

شيق والحب فيه

عبادة)

ومن هنا كان غناؤها للحب بشكله الأصفي والأنثي والأكثر رقة وعذوبة، أو لنقل الحب بصورته الأكثر صمتاً وحياءً وعفة.

الكلام من الحب، مخرج وتقليد في واقع لم يتعود أفراده للكلام عن الحب، باعتباره «العيب» أو «الغمار» الذي لا يمكن الكلام عليه، فهو سبب المعالكة أو الفضائح أو مقارفة الذنب.

شاعرتنا الكبيرة، تكلمت عن الحب، بالكلمة الأنعم والألطف والأكثر صمتاً، كان طويحاً بالحب لا مقاربة له، كان استشرافاً للمشاعر وسهرها واستطاعها، كان شيئاً شوبهاً بالكلام عن الألم والعذاب. (تستعذب شاعرتنا الكلام عن الألم).

كان الحب مفاجئاً الأخرى، كان ذاتها الأخرى أيضاً، ومن عجب أن شاعرتنا الكبيرة ظلت متحفظة طيلة الوقت، كانت لا تصرح ولا تلمح، تكتمت على حبها وجعلته كنزها الذي لا تبوح به أبداً.

هل هي غريزة العاشقة التي تميل إلى إخفاء اسم مشوقها خوفاً عليه من الأخرى؟

هل هي التربة والطبقة؟

هل هي نزعة أصيلة في الشاعرة التي تميل عادة إلى «الصمت والبكاء»؟

ولكن حبها كان مثلها، أيضاً، بكاءً صامتاً، ينفعل ولا يفعل، يتهمها ولا يغور، يكتفي بالإشارة عن العبارة

وكان ذلك جديداً في تاريخ القصيدة الفلسطينية: جديداً ومفاجئاً وجميلاً، وقد تطلبت الأساطير الأدبية العربية بالترحاب والقبول.

ولكن قصيدة الحب التي كتبتها فدوى كانت قصيدة متروفة، كئومة، مغلقة، صامتة، ليس فيها من الألوان والروائح الشعبية شيء، وليس فيها من الحس الشيء الكثير، وكان ذلك من الأسباب التي جعلت من تلك القصائد أقل انتشاراً بين الناس، ظلت قصائد خاصة تعبر عن حالة خاصة لشاعرة خاصة، لا تبوح وتحذف أكثر مما تقول.

نعم، هي تحذف أكثر مما تقول؟

هي تلف بسط كل شيء، بين الإشارة والعبارة؟

قصيدة الحب التي كتبتها فدوى طوقان لا تشبه قصائد أخوها إبراهيم (الذي لم يكتب في الحب وإثماً في الغزل، والغزل فيه شهوة والحب فيه عفة، الغزل فيه شيق والحب فيه عبادة).

قصيدة فدوى - ولا نبالغ إذا قلنا - تتحدث عن حب معقد، فيه إشارات وفيه ألغاز وفيه أعماق لا يتشاطر القارئ العادي معها، فإذا أضفنا إلى ذلك ما تتميز به قصائد الشاعرة من الهدوء وتلك «الرخاوة» أو ذلك «الفنور»، فإن تلك القصيدة - قصيدة الحب - لم تتحول إلى ما يمكن اعتباره شعر لائقة في الحب، فهي قصيدة الصوت الخفيض والهاسم والحيي، وهي قصيدة المعنى وليس الصورة التي تزدهج باللون والحركة والصوت، وهي قصيدة الشهوات المهدبة والرغبات المقموعة والتربية الخاصة.

ثورة الحب هذه، أو مفاجئاته، كانت مقدمة الثورة الأخرى في نفس وإبداع الشاعرة، تمثلت في الغناء للثورة والمقاومة ولرموزها

ورجالها، كانت سنة (١٩٦٧) انقلاباً كبيراً في حياة الفرد العربي والأمة العربية. في ذلك العام سقطت كل الأشياء والمعاني والمقدسات، كان سقوط القمص العام (١٩٦٧) يشبه، إن لم نقل إنه كان أخف من سقوط بغداد أمام المغول أو سقوط بغداد أمام المغول الجدد، مرة أخرى: في ذلك العام، استيقظ الماعولون والافتراضيون والشعاريون والمغتربون والمستعمرون والسليخون والحدائثيون استيقظ الجميع على هزيمة لا تشبه الهزائم، وعلى انكسار لا يشبه الانكسارات.

كانت هزيمة مخجلة بكل المعاني وبكل المقاييس، لأنها لم تكن محققة، وإنبرى البعض للتجميل وإنبرى البعض الآخر للتبرير، ولكن الهزيمة هزيمة. سوءة قبيحة لا يسترها شيء!

وفي تلك السنة، أيضاً، عرفت شاعرتنا الكبيرة أن الظلم والظلمانيان حقيقة واقعة في الكون، حقيقة معضة وقفلة، وهي التي اكتوت به داخل جدران بيتها وداخل جدران وعيها، هذه المرة، كان الظلمانيان يشمل الكون كله، كان البكاء لا يكفي وكان النواح والندب لا يكفي، أيضاً.

هذا طيفان مختلف، هذا ظلم يطال كل شيء، الفرد والجماعة، الماضي والحاضر والمستقبل. هذا ظلم يصادر كل شيء، ويؤميت كل شيء، هذا ظلم لا يطاق ولا يمكن الهياة معه أو تحت ظله.

وكما حدثها، فقد أحست شاعرتنا بهذا الظلم من زاويتها الخاصة، ومن ذاتقتها الخاصة أيضاً، ولكنها هذه المرة، تقدمت أكثر، كانت واضحة وصريحة ومباشرة، وربما يمكن القول إنها كانت حادة في التعبير عن نفسها، ربما لأول مرة يكون ذلك.

الاحتلال اعتدى على حياتها بالكامل، وهدد خصوصيتها وهددها ورتابة حياتها وتنقلاتها ورحلاتها وصداقاتها وبريدها وأزهارها. فغنت للمقاومة وغنت لجبل النار، وغنت لنابلس التي كانت ولا تزال تقدم النموذج الساطع في المقاومة والتصدي. غنت للرجال والسواعد والدماة الزكية، غنت للوطن ولأهل الوطن، وأفرغت الشاعرة حبها ووجدانها لما يحدث أمامها من أعمال مقاومة مجيدة.

ومرة أخرى، تترجم الشاعرة على قمة السبق والالتقاط والتصوير والمعاينة، لم تكن شاعرة مقاومة، ولكنها غنت للمقاومة، لم تكن شاعرة موقف، ولكنها كانت شاعرة الوجدان. كانت بشعرها أشبه بالأم التي تدعو لأولادها أن لا يصابوا وأن يحفظهم الله من كل شر أو سوء.

بشعرها، في تلك المرحلة، لم يكن يحمل ذلك الغضب ولم يتميز بتلك المراحل القوية التي تبث اللقوة في العروق والأوددة، ولكنه كان أشبه بالتميمية التي تخلق في العنق.

كان شعراً يصدر عن أم وسع حبها كل شيء حتى عدوها، لولا غباؤه وحقد وعنصريته، ومن هنا لم ينفذ العدو قصادها بل اتهمها بأنها آكلة أكباد الجنود، وما درى هذا العدو أنه غير بعيد عن حب تلك الشاعرة لولا كراميته لكل شيء. وفي هذا، تنف الشاعرة موقفاً إنسانياً فريداً من نوعه، ذلك أنها لم تتميز بالتطرف أو التعصب أو

الانغلاق، بل تميزت بنظرة إنسانية عميقة وسعت كل الاتجاهات والأعراق والأجناس. ولا تكاد نلمس في شعرها كله أي نوع من أنواع الاتهامات أو التعصب لفكرة أو لشخص أو لعقيدة.

شاعرتنا الكبيرة فدوى طوقان، ظلت طيلة حياتها تمسك العصا من الوسط، قادرة على القول وقادرة على الهدف، قادرة على التلميح دون التصريح، قادرة على الانسجام الجميل رغم اضطرام داخلها بالذوران هل يمكن القول إنها لم تستغف طاقاتها كلها بسبب الظرف؟! أم إن الإنسان بعامة والبدء وخاصة يجهض حين كان يجب أن ينفذ؟ كم منا يحمل في داخله «نابليون» ينتظر اللحظة المناسبة للخروج؟ ويسا منا يحمل في وجدانه المثمن ويبتظر الظروف ليجرح كالعمالق؟ هل كان داخل فدوى شاعرة أخرى لم تخرج أبداً؟!

كيف أصف علاقتي الشخصية بهذه الشاعرة الكبيرة؟ كيف أصف رهبتي وأنا أنقذم إلى بيتها المتواضع على أحد أكتاف جبل جرزيم في نابلس؟

كنت أنذهب إلى شجرة حور عالية، أطلعتني بشعرها وسمعتها وإنجازاتها؟!

كنت أنذهب إلى شعرنا الفلسطيني الكلاسيكي، المتين والمحكم وصاحب الموقع المتميز؟!

دمعتني الروائح، والأزهار، والجو العابق بحضور دافئ وكثيف، تقدمت الشاعرة بكل شيء، بما تستامننا الواسعة وعينها الطيبتين اللتين تشعر معهما أنهما كل شيء، بكاء أو أنهما نوثكان على الهكاء، بوجهها العريض الأبيض المتعشش، ذلك الوجه الأمومي، بالحببة العالية الواسعة المريحة، والألق الغفي الذي يشع حوله، كل شيء في ذلك البيت يدعو إلى الراحة والهدوء، الشاعرة وبيتها وأشيائها، في انسجام تام، كأن كل شيء يعرف كل شيء، آخر، كأن لكل شيء قصة وحكاية، وكأن كل شيء حولي في الفرفقين المتجاورين له حكاية خاصة وترتيب خاص، والورد في كل مكان، ورود ضاحكة وأخرى ضامرة، وثالثة خجولة ورابعة متوارية وخامسة متسلقة عابثة وسادة عارية أو متعربة، الورد هناك كالقصائد، وكمراس الخيال، توتر داخلي وأنا ألاحظ ذلك الأثاث القليل والمتعشش، لم يبد لي حينها أنه كذلك، بل رأيت وجوباً يتحدث معي عن الشاعرة، عن صاحبته، التي لم تتوقف عن الترحيب والابتسام. الإنسان في بيته غير الإنسان خارجة. الإنسان في بيته يكف عن نفسه، عن وجدانه، وعن جزءه من شخصيته البيت امتداد ما لدواخل ولرغباتنا

كان بيتها يشبهها، متعشش من الخارج، يضيء بالحياة من الداخل، غامض وفيه عمقات وغبار، ولكنه يموج في عبق خاص من روائح وصفيق، كان عالياً ومشرفاً دون صف أو بحث عن شهرة، كان خاصاً بحجارتها وأثاثه، وخاصاً في وجوده وتميزه، كان البيت الذي يميل إلى عدم الترتيب بشعره بصاحبه وروحته، حتى الألوان الغامضة التي تتألف مع ألوان الورد المختلفة تدعوك إلى الخلود بكل هذه الروح التي جمعت كل هذا العالم مع بعضه البعض.

كنت أياها منشغلاً بالكتابة عن الشاعر الكبير إبراهيم طوقان ضمن رسالة الماجستير التي طال عملي بها لأسباب خارجية عن إرر انتي، كان ذلك في الثمانينيات، ورغبت يومها أن أتعرف إلى حياة هذا الشاعر الذي عاش ومات كشعلة سريعة الاشتعال والاحتراق والانطفاء.

شكل لي هذا الشاعر هاجساً قوياً، ورسم في أعماقي صورة عجيبة له، كشاعر عابث إذا أراد، جاد إذا أراد، يحتوي على كل هذا القدر من الإحساس بقعة اللاجدوى وقمة الإحساس بالمسؤولية، وكيف استطاع أن يجمع بين جوانحه قلباً غزلاً وروحاً ساخرة فكهة وروحاً سياسياً شاملاً. لوهلة ما أحسست أن ما يربطني بهذا الشاعر أشياء تتعدى الشعر إلى المزايا الشخصية

وهأنذا اليوم في بيت شقيقته أسألها عنه وعن أوراقه وعن أسراره، كنت أريد أن أتسلل إلى عالم الشاعر من بوابة شقيقته الشاعرة الأخرى، ولم أكن أعرف أنني سألع أسوأ في عالم هذه الشاعرة بالذات

أهنتي هدوئها وسلامها الداخلي تماماً. أخذني هذا الجو المغمم بالفوضى واللون والرائحة والتنسيق الذي تتخلله ولا توجد.

أخذتني طريقة الكلام الهادئ المبسط الذي لا يريد أن ينتهي.. أخذني هذا القلب الذي يسع كل شيء. قلب الأم وقلب المرأة وقلب الفزراء وقلب الضاحكة.

أهنتي هذا العالم المليء بالمكايات والقصص والأماكن.. ومنذ ذلك اليوم، لم أنقطع عن علاقتي بها أبداً كانت بالنسبة لي، الشاعر في ديمومته، الشاعر في زمانه، الشاعر في تذوقه لشهرته وإبداعه وعلاقاته، الشاعر في حكمته وحكمته وعبدته، الشاعر في شيوخه وفي شبابه

كنت أنذهب إليها في بيتها المشرف ذلك، تطبخ لها أو نقدم لها الشاي، نسقي أزهارها، ونستمع لحكاياتها وذكرياتها وأشعارها وكنت اصطحبها إلى بيتي في رام الله، فتقضي أياماً مع أسرتي، تقضي أوقاتها تلعب مع أطفالي وتنام معهم، كنت ألتصق بمحادثتها البالغة وهي تعاتب الأطفال وتنسى نفسها معهم. كانت تتورد وهي تقضي جل وقتها مع الأولاد..

وكانت تتورد وأنا أعلق على اهتمامها بمكايها الغفيف المرسوم الذي تحافظ عليه بكل الأمانة وكل التفاصيل، كانت تتصرف كشدة خجولة حتى في شيوخهاتها، وكان ذلك فائناً حقاً. كانت خفيفة مثل فراشة، ناعمة حتى لا تشع بوجودها، ترغب أن تتحرك في البيت كنسمة لا تترك إلا الأثر الطيب، ولهذا أحبها كل من في البيت، حتى صار الجميع يسر إليها بالأسرار والرسائل، وحتى صارت تُطلب للزيارة

كنت في بعض الأحيان «أضبطها» نانمة في سجة لها في الصالون أو في الحديقة، فأتمل تلك الشاعرة على أريكتها كزُرد لا ع

ومداخلات نقدية كان يقدمها أساتذة النقد في جامعاتنا ، وخاصة ببريزيت، وفقرات غنائية ووصلات رقص شعبي وديكات تصطبغ لها الأرض ، وتتوود بحسن وجوه المصور الذي يضع فدوى في صدر الجلسة باعتبارها العنوان الأسمى الذي تنجيه إليه العيون والكلمات .. والأجساد ..

وبهذا الصدد، أذكر يوم أن دعينا لحضور زفاف كريمة الصديق الشاعر المرحوم عبد القادر اللعزة في بيته في بير نبالا، كان المرحوم كريماً ومضيفاً، فأبدي اهتماماً شديداً براحه شاعرنا الكبيرة، بحيث شدت الأنظار إليها، وأعجبها ذلك، وتألقت وبمها وتوهجت، كانت سعيدة بالفرحة والرفقة والألفة التي اجتمع فيها أهل فلسطين يعبرون عن أفراحهم بطرقهم العديدة وديكاتهم ولهجاتهم، وعندما حان وقت خروج العروس مع عريسها، أسكتت الشاعرة الكبيرة بشراخ العروس وأخذت تنصحبها بلغة حارة وصداقة حول كيفية إسعاد الزوج وتوفير الراحة له، وتدفقت الشاعرة في نصحتها وكلامها، قالت للعروس ما ذكرتي بتلك البدوية التي نصحت ابنتها ليلة زفافها، كان كلام الشاعرة يصدر عن قلب حقيقي أحب وذاق وعرف الألم واللوعة والفرق، قلب عرف الاشتياق والالتئاع، كانت تلك لفظة كريمة تكشف ما في قلب الشاعرة وروحها من الثوق والحنين للاجتماع والرفقة، وأسأل بعد تلك السنوات: هل كانت ترغب شاعرتنا أن تكون أم العروس أم العروس نفسها؟! ويحسبني الآن أن شاعرتنا الكبيرة لم تتحدث يوماً عن كراميتها للرجال أو نضالها ضدهم، أو جعلهم خصوماً وأعداء، ولم تتحدث ضمن مقولات شاعت في العصر الحالي حول مفاهيم الأنوثة والنسوية والجنس، ربما كان العكس هو الصحيح، فدوى كانت تحب، تحب كل شيء، الحياة باعتبارها الاختراع الإلهي الأروع والأجمل والأكثر جدارة بالثوق. وعندما ألم بها عارض في شتاء العام (٢٠٠٩) ومكثت في مستشفى الرعاية الغربية في رام الله، نهبت لزيارتها، وهناك على سرير المرض، كانت ما تزال تحتفظ بذلك الألق العفيف الذي يحيط بجرحها القليل الضامر، كانت ابتسامتها أوسع رغم إنهاكها وخسرها، كان جلدها الأبيض المتفخض يزداد إشراقاً رغم ذلك الإجهاد الذي يطل من العينين الطيبتين..

على سرير المرض ناك، تحدثت عن الدنيا الجميلة، وذكرت الأخرة..

الشاعر دنهوي:

الشعر دنهوي:

قريب من هذه للشاعرة الكبيرة، أشعرتني شخصياً بمسؤولياتي كشاعر، وضع أمامي قضية الشعر باعتبارها قضية جمالية بالدرجة الأولى ومن ثم قضية نظيفية تؤذي رسائل أو تملأها، الشعر ليس للفرح وليس للعب وليس للتجمل وليس وسيلة تعلق أو استرخاء، الشعر قضية وجدية حقيقية، الشعر حياة كاملة، الشعر مسؤوليّة، الشعر جمال وذوق وضمارة، الشعر تاريخ، الشعر أنا، الشعر جماعتي، الشعر ما أحلم به، وما أرجوه وما أتناه، الشعر هو

سواء، فأتساءل عن سر تلك القوة التي جعلت منها تملأ الأسماع وتلفظ الأنظار، أحقد في ذلك الوجه العريض الأبيض الذي تألم ثم أنفأ، فأحس أن الإنسان ما سعي، كما قال رب العالمين.

أعتقد هنا وأنا أتحدث عن شاعرة كبيرة راحلة أن علاقتي بها قد أفادتني كثيراً على مستويات عديدة، فقد كانت كريمة كل الكرم في إعطائي أوراقاً وقصائد خاصة لتطيقها الراحل، وحذتني عنه ما لم يعرفه أحد، وكانت عوناً لي في أن أكتب عن شقيقها ما وسعني الحب والكتابة والمعرفة، وكانت كريمة معي في أن فتحت لي قلبها وتذكرتني وما مر بها من أيام وسعادة وشقاء، وكانت كريمة في ذلك العطاء الكبير لشاعرة ترغب أن تنقل ما للشعر من بهاء وقوة وحكمة وإنسانية.

وأعتقد هنا، أيضاً، أنني شددتها، من عالمها الأقرب للعرلة، إلى حياتنا المضطربة في تلك الأيام، أيام الانتفاضة الأولى، حيث الشعراء والأدباء كانوا في الفنادق الأولى من الفعل الكفاحي، وكان بها راحت شاعرنا الكبيرة تنفقد أحوال هؤلاء والسؤال عنهم، وبلغ بها الأمر إلى أن تعطي بعضهم مبالغ من المال ليستعينوا على حياتهم الصعبة.

شددتها إلى مناسبات مختلفة، ليتعرف عليها أناس جدد، ويسعد بها الكثيرون من الزملاء الذين لم يجلسوا إليها أبداً، وكنت أرى فرحتنا الغامرة في مثل تلك المناسبات، كانت سعيدة بالوجوه والطبوس واللغة البديعة، وكانت فدوى تستمتع بصمت، تسع أكثر مما تناقش، وتعامل أكثر مما تتجادل لكنها وفي بعض الجلسات الغامرة بالشعر والغناء .. كانت تنمائي مع المغنيين حتى أنها التفتت آلة العود، غير مرة، وراحت تدورن عليه نغمات بعيدة، تنساب من أناملها، كأنها أمواه فضية يتناثر رذاذها حتى يبلل الجدران والقلوب.

وحرصت شاعرنا، لفترة طويلة، على المشاركة وحضور أمسية الخميس .. التي كان اتصاد الكتاب يقمها أسبوعياً في "مسرح الحكواتي" أو في "مسرح القصبة" ويحضرها أبرز أدباء فلسطين وشعرائها ونقادها وفنانيها، حتى أن المسرح كان يضيق باحتشاد الحضور الذين جاءوا ليروا فدوى طوقان أو سميح القاسم وتوفيق زياد أو عبد اللطيف ظل وعلي الغليلي أو أميل حبيبي ويسمعونهم والآخرين ، أو ليشاهدوا أحمد أبو سلوم وحسام أو عيشة والمبدعين معهم وهم يبدون أسكتشاتهم المسرحية اللاذعة العميقة، أو ليكونوا "كورولا" يبغي مع مصطفي الكرد أو جميل السليح أو د. مصمود العطشان أو فدوى طوقان تعزف وأبو سلوم ينمائي معها في غناء سرعان ما يصوب جماعياً طامحاً بالتصفيق والاهتزاز ..

ولقد استمرت تلك الليالي لمدة تجاوزت الثلاث سنوات، حتى جاءت اتفاقيات أوسلو، ووجد الاحتفال الإسرائيلي سبباً لوضع الحواجز على مداخل المدينة المقدسة، ومغلقتها في وجوهنا! لقد كانت تلك الليالي أشهى ما شهدهته القدس ومسرحها من دنوا! لم تنقطع بقدر ما اشتعلت وأضاعت ليل الأزقة والمنصّات بقرامات شعرية

جميلنا وسرنا وأخر ما نحن عليه.

استمرت علاقتي بالشاعرة الكبيرة قرابة عقدين، عرفت منها أن الشاعر يظل شاعراً مهما رأى وعاش، ومثلها، من تلقى الجوائز والأوسمة وطاف في البلدان ورأى أولى الأمر والشاهدين، وقوبلت بالترحاب أينما ذهبت، فإن من الصعب أن لا يتغير المرد، ولكنها كانت تعود في كل مرة إلى بيتها المشرف المتواضع والمتنقظ، ترعى أزهارها وتمشي مع كتريةاتها، وتحاول كتابة قصيدتها التالية. كانت تترك العالم ورامها لتعود إلى نابلس، مدينتها الأولى، وعشقها الأول، وعذابتها الأولى كان ذلك يسحرني منها، كان بإمكانها أن تغير حياتها، وأن تغير مكانها، وأن تستمر علاقاتها وأن تتحول إلى نجمة صحافة أو نجمة صالونات، ولكنها لم تفعل، بل فضلت ذلك البيت المتنقظ في نابلس الذي يظل على كل بيت من بيوت المدينة.

وكأنني بها كانت تكفي بذاتها، وبألمها، وبأشعارها وأزهارها، لا تطلب أكثر ولا تريد أكثر. كان هذا الجانب منها يسحرني ويشعري أنني بجوار شاعرة حقيقية لا تريد من الدنيا سوى شعرها وروحها فقط.

علاقتي بها، علمتي أن الشاعر الحقيقي يركض وراء روجه ويبحث داخله ويحفر في أعماقه، لا تعميه الأضواء ولا تغشيه العائلات.

وأزعم بهذا الصدد أن عملي - كشاعر وباحث وكاتب - تغير كما ونوعاً بعد انتهائي من كتابة رسالة الماجستير عن إبراهيم طوقان، أعترف أنني شعرت بالفرة، وأعترف أن هذه الفرة كانت محدودة وإنها دفعتني للاستمرار جيداً في الوقت والجهد والتفكير.

في الثلاثين من كانون الثاني (يناير) من هذا العام ٢٠٠٤م، في ذلك المساء الثقيل الماطر، في مدينة رام الله المحاصرة، في مقر الأخ الرئيس ياسر عرفات المدمر الذي لا يبق منه سوى عدة غرف يعيش فيها رمز الشعب الفلسطيني للعام الثالث على التوالي، محاصراً، في ذلك المساء، نحس السيد الرئيس مشاغله ومسؤولياته الكبيرة ليجدني عن الشاعرة الكبيرة فدوى طوقان.

ونظمت ضعف الرئيس عرفات، الشعراء والأطفال، فهو لم يرَ شاعراً، بل كان دائماً معهم حتى أولئك الذين انتقدوه. إن الثورة الفلسطينية هي من أكثر ثورات العالم "تدليلاً" وديمماً للمثقف بشكل عام، وربما تم ذلك دون تمحيص أو تدقيق، وربما ارتد هذا بشكل سيئ على الثورة في بعض جوانبها، ولكن هذا ما تم ولسنا بهصد الكلام عنه الآن.

الرئيس عرفات، وفي ذلك المساء الثقيل الماطر، وحيث الدبابات الاحتلالية لا تدمر كثيراً عن مكتبه، وبعد أن تنازلنا المساء بصحبته أخذ يحدثني عن الشاعرة الراحلة، حديث ذكريات، لاحظت أن الرئيس يتحدث باهتمام وحب وتقدير، وأنه يستمتع حقاً بالكلام عن فدوى. قال لي الرئيس إن أول لقاء جمعه بالشاعرة كان في العام (١٩٦٩) في مكتب تابع للثورة الفلسطينية في عسّان، وذلك بعد أن موت

الشاعرة على قواعد للثلاثين في غور الأردن، ورأت بألم عينها ما الذي تصنع المقاومة الفلسطينية والعربية.

وفي ذلك اللقاء، تناول أبو عمار والشاعرة طعام الغداء مع عدد من القيادة اللدانية، وكان الغداء حساء فاصولياء وأرز مسلوق، حيث طوّق عرفات عنق الشاعرة بالكوفية الفلسطينية الشهيرة، وفي ذلك اللقاء، نقلت الشاعرة الرسالة التي حملها إليها وزير الحرب الإسرائيلي في ذلك الحين (موشيه ديان) إلى ياسر عرفات زعيم الثورة الفلسطينية، ومغامرها ما على الفلسطينيين التخلي عن فكرة المقاومة، لأن آلة الحرب الإسرائيلية قادرة على سحق الشعب الفلسطيني، وأن الإسرائيليين على استعداد للتخلي عن الأراضي المحتلة العام (١٩٦٧) بشروط مختلفة، تشترك فيها أطراف عربية لحل الصراع عن طريق المفاوضات فقط.

كانت هذه الرسالة التي تحملها الشاعرة من وزير الحرب الإسرائيلي، الذي كان تلقى الشاعرة بصحبة رئيس بلدية نابلس حمدي كتمان

وابن عمها حافظ طوقان بوزارة الحرب في تل أبيب (وقد حدثني الشاعرة عن هذه الحادثة بتفاصيل تزيد أو تقل عما كتبت في مذكراتها المعروفة).

أضاف السيد الرئيس قائلاً عن ذلك اللقاء: إن الرسالة التي نقلتها لدودي كانت تعني شيئاً واحداً بالنسبة لنا في المقاومة، وهو أن (إسرائيل) لا تحمل فكرة المقاومة ولا تستطيع أن تتعاضد معها، لهذا فقد قلت لدودي أن تنقل على لساني إننا هزمنا قوات الاحتلال في معركة الكرامة، وإن من يريد أن يكسرها كالبيضة الهشة في يده، عليه أن يتذكر هزيمته في تلك المعركة! وإن حقوقنا الشرعية والتاريخية

والدينية لا يمكن أن ننسى أو أن نغفل بها، وإن الثورة هي التي أعادت الكرامة لأمتنا العربية، وإن مصيقتنا لحل الصراع الفلسطيني - الإسرائيلي تقوم على أساس دولة ديمقراطية علمانية على كل فلسطين التاريخية للعرب واليهود.

(تذكرت الشاعرة أنها التقت مرة أخرى بوزير الحرب ديان وحدها بفندق الملك داود في مدينة القدس وأنها نقلت ذلك له).

الرئيس عرفات استفاض بالكلام عن الشاعرة قائلاً: لنا أن نهامي بفدوى على كل أشتاتنا العرب، إنها المعادل الموضوعي للشعب الفلسطيني، بمعنى أنه انتصر على الألم والمصاعب والإلغاء وأثبت حضوره. وأذكر هنا أن الرئيس عرفات بدأ خطابه بمدينة نابلس العام ١٩٩٤ بالقول: إننا في نابلس - نابلس فدوى طوقان.

وتكريماً لها واحترافاً بدورها وإشادة بإبداعها فقد منحها الرئيس عرفات وسام القدس العام ١٩٩٠، وسلمها جائزة فلسطين العام ١٩٩٦، ومنحها أيضاً، جواز سفر دبلوماسياً وأمر بمعاملتها معاملة الشخصيات الهامة، وعندما كان يجتمع بها كان يجلسها عن يمينه ويضعها بيده ويقرئ لها تماماً، بالحديث والملاطفة، وأنا شاهد على ذلك، غير مرة.

قد يبدو من الغريب أن يختار وزير الحرب الإسرائيلي ديان شاعرة مثل فدوى طوقان لتحمل رسائل بهذه الخطورة

ونذكرت لي الشاعرة الكبيرة أنها التقت الملك حسين مرة أخرى في حفل زفاف إحدى قريباتها في عمان، وأن الملك أخذها من يدِها إلى «البوينة» وأنه هو الذي اختار بنفسه نوع الطعام في طبقها. وتقول فدوى إن الملك وقور ولطيف وصاحب صوت أخاذ.

(لا بد من الإشارة هنا إلى أن لأحد طوئان وهو شقيق الشاعرة تولى موالف مقبسة في الحكومة الأردنية، كما أن الملك حسين نفسه تزوج من آل طوئان وهي المرحومة الملكة علياء طوئان).

كما حدثتني الشاعرة مطولاً عن علاقاتها الحميمة والرائعة مع غير أميرة في بعض دول الخليج العربي، وعن احتفانها بها، وزيارتها لهن في كثير من المناسبات.

والمهم في هذا كله أن الشاعرة لم تحول تلك العلاقات إلى ميزة أو إلى استغلال أو إلى أي نوع من أنواع الابتزاز أو الشهرة، بل على العكس من ذلك كله، فقد كانت تختار كل مرة أن تعود إلى بيتها الوحيد المتواضع، إلى جبل جرزيم لتشرق على نابلس كلها وكأنها

سيرتها

الذاتية

خلقت

من الكثير

مما

كان يجب

أن يقال

(قد يبدو من الغريب أن يختار وزير الحرب الإسرائيلي ديان شاعرة مثل فدوى طوئان لتحمل رسائل بهذه الخطورة، ولكن هذا يعني بصورة من الصور أن الاحتلال الإسرائيلي استطاع أن يهزم كل النخب السياسية والاقتصادية التي كانت قائمة قبل (١٩٦٧)، ولهذا لم يجد ديان سوى البرجوازية الوطنية لتحمل رسائل معنية لما تتميز به هذه البرجوازية من قلق اقتصادي وسياسي معين لدى أطراف متعددة، وغاب عن ذهن المحتل أن احتلاله يعيد ترتيب الأمور من جديد، وقد يكون الأمر غير ذلك، وأن الأمر كله لا يبدو كونه عن عمليات جس نبض أو استكشاف مواقف تلجأ إليه الأطراف المتحاربة عادة).

علاقة الشاعرة مع أولي الأمر كانت مفتتلة ومتنوعة، فقد حملت رسالة أخرى من وزير الحرب الإسرائيلي (ديان) إلى جمال عبد الناصر - الذي كانت تحبه حباً شديداً وتعتبره رمزاً كبيراً للقومية والمشروع القومي - وقد حدثتني الشاعرة عن زيارتها إلى بيت الرئيس المصري في مقبسة البكري في القاهرة، وقد نقلت نظرهما بساطة البيت وأناقته ورقة زوجته ولطف أبنائه، ثم وصفت لقاءهما بالزعيم الذي كان يسحر الجماهير من الفلج إلى المحيط، وقالت إنها سحرت، أيضاً، بالطول والأناقة والقوة والحضور، ولكن تلك الوساطة، إذا جاز تسميتها كذلك، لم تسفر عن شيء، أيضاً.

(إن هذا الدور السياسي الذي لعبته الشاعرة لم يكن مفصلاً لها ولا لتألق لروحها أو شخصيتها، ولم يكن الظرف أو القوي المحيطة لتساعد الشاعرة، أيضاً، على أن تنجح بهذه المهمة، وهو ما لمع لي به الرئيس ياسر عرفات ثم توصل إلى هذه

النتيجة المبدع العربي المعروف رجاء النفاش، في غير مقال نشره في صحيفة الاهرام القاهرية في أواخر شهر كانون الثاني (يناير) ٢٠٠٤ حيث تناول في تلك المقالات ما تردد حول الوساطة التي قامت بها فدوى بين الرئيس عبد الناصر ووزير الحرب اليهودي موشيه ديان).

علاقة أخرى ربطت الشاعرة بالسيدة جيهان السادات، التي كانت تستضيفها في منزلها وتدير معها حوارات عن الشعر والأدب والسياسة والتاريخ، وقد ذكرت لي الشاعرة أن جيهان السادات كانت مثقفة وناقرة جيدة ومصارعة بارعة وأنها كانت تهتم بالأناقة والثقافة بشكل لافت للنظر، وذكرت لي الشاعرة أنها التقت السادات في بيته، وأن ما لفتها منه أناقته المفرطة ورفقته وعفويته البالغة في التعامل معها بل إلى الذي أبلغ الرئيس عبد الناصر بوجود فدوى في القاهرة، أول مرة التقيا فيها، كان السادات نفسه.

وحدثتني الشاعرة عن دعوة الملك حسين لها لتناول طعام الغداء في أحد قصوره في عمان، وذكرت لي فدوى أن تلك الدعوة كانت مفاجئة، وأنها تناولت الغداء مع الملك وزوجته وأطفاله، ثم جلس الملك معها بعد ذلك في الحديقة لتناول الشاي، وأن تلك الجلسة طالبت كثيراً، حتى طلبت إنذاراً بالمغادرة، بعد أن أكد الملك لأحد أبنائه الذي سأل عن هوية الضيفة بقوله له إنها شاعرتنا

لم تكتب الشاعرة نثراً سوى مذكراتها المعروفة «رحلة جبيلية.. رحلة صعبة» و«الرحلة الأصعب»، وقد كتبت بلغة سردية تطلو إلى حد بعيد من الشاعرية، وكانت اللغة محايدة إلى حد كبير، وكان النص كتب بهدوء وتأملاً وبدون انحنياض.

ولكن بعيداً عن ذلك، فإن هذه السيرة أضاءت لنا بعض جوانب حياة الشاعرة إلا أنها خلت من الكثير مما كان يجب أن يقال.

ولكن الشاعرة على ما فيها من ميل إلى النكتة والحذف لم تقل كل شيء، ويمكن القول إن هذه السيرة كانت للتعريف بالمعروف أصلاً، ولكنها لم تضيء أي جانب من تلك الجوانب الغفيرة في حياة كل منا.

ربما لم تتعد بعد فن الاعتراف على الطريقة الغربية؟

ربما كان من الصعب على ثقافتنا أن نتعاطى التعري الجواني؟

وأقول - بعد معرفتي الطويلة بالشاعرة - إن ما قيل في المذكرات قليل جداً ما يدل على أن الشاعرة تحذف وتعتمد وتختار.

ولكنها سيرة النجاح والشهرة والشعر، والسيرة بمعناها الغربي قد تكون قاسية وغير مقبولة في مجتمع عشائري متمسك يعرف أبنائه واحداً واحداً.

فالشاعرة الكبيرة عاشت حياتها أيضاً، وكانت صاحبة أحاسيس مشتعلة كما ذكرت في سيرتها، وأحببت وأخفقت وسافرت وتعاملت

مع أنواع عديدة من الناس ووجهات الأقارب وغيرهم، وسمعت شائعات وأكاذيب، وخاضت معارك صغيرة ولكنها حافظت على روحها نقية للشعر والحياة

ميزة مذكراتها أنها كتبت بقلمها وباختيارها، وكما أرايت لنا أن نسمع أو نقرأ سيرتها، ولكن الحياة أوسع من أقوالنا وأرحب من روايتنا، الحكاية جزء من الحياة وليست الحياة كلها. الحكاية وجهة نظر للحياة، والحياة لا تعترف بذلك أبداً.

وفي هذا المقام، ونحن نقدم لجمهور القراء قصائد جديدة لم تنشر أبداً في ديوان لشاعرتنا الكبيرة، فإننا نضع أيدينا على مفاتيح جديدة وهامة لجانب من جوانب شاعرتنا، توقفتنا في مقدمة كتابنا «رسائل إبراهيم طوقان إلى فدوى»، وخاصة فيما أشرنا إليه حول عمق الجرح الذي لحق بالشاعرة جراء المعاملة القاسية التي تعرضت لها في مستقبل عمرها

في هذه القصائد التي لم تنشرها الشاعرة في حياتها نفاجاً أن بعضها في الهجاء وهو الفن الذي لم يعمده لدى الشاعرة، فهي معالجة متصائمة، مسالمة ومهادنة، ولهذا كان من الصعب عليها أن تهجو - والهجاء مؤلف ومواجهة -.

إن الهجاء سيكون صعباً ومؤلماً وسلوكاً مستهجناً عند شاعرة مثل شاعرتنا. تعودت للكنمات والسكوت والهدوء، وتعودت الرد على الإساءة باليكاء أو الانزواء، ولهذا فإن الهجاء الذي بين أيدينا، ضيق كماً ولا يضيف نوعاً، بمعنى أن هذا الهجاء فقد تأثره الطوبى في وقته، فيما يضاف إلى الكم الشرعي الذي تركته.

وتجدر الإشارة إلى أن هجاءها قاس وعنيف ومباشر ويكاد يقترب من الكلام العادي، وهذا يضاف إلى صدقه وعمق غضبه وشدة (إن الأشخاص ذوي العالية عادة ما يتخذون مؤلف متطرفة في الحب والبغض دون مواقف معتدلة أو قابلة للتسوية).

الهجاء الذي نقرأه في قصائدها هذه، التي لم تنشر، تدل على أنها لم ترغب في الإساءة لأحد أو مواجهة أحد أو الاشتباك مع أحد، فقصائد الهجاء دون أسماء ولا يمكن الحدس بالمقصودين إلا من خلال الاستدلال بأحداث أخرى.

القصيدة التي تلت الانتباه وتؤكد ما ذهبتنا إليه في مقدمة كتاب «رسائل إبراهيم إلى فدوى» هي القصيدة التي عنوانها «أينهم» هذه القصيدة التي كتبت العام (١٩٣٣) تكشف تماماً أساس المسألة الشخصية والعامة التي هزت أعماق الشاعرة وظلت تحكمها إلى آخر يوم من أيامها.

نسمعها تقول في هذه القصيدة، هكذا مباشرة، وبدون مواربة وبأقصى ما في صوتها من غضب جرعوني كأس الهوان وسدوني الدرب دوني وأمنعوني امتعاني كم تمنعوا سحقني ومحطني ولكن ظلي رمي معي يعظم شأنني في فراغ اللاشيء واللاإمكان ظلها الجهم .. ظلها التعبانني

وانتشاري في أربع الأركان

نعم عالق بكل لسان

أينهم؟ إنهم هباء تلاشي

العين الخلوده انزاح عني

ها أنا حاضر وجودي بشعري

فليموتوا بفخيمها ما هو اسمي

إنها تحكي بالضبط حكايتها، مأساتها، (لكل منا حكاية واحدة يحب دائماً أن يحكيها ويجب أن يظل مشدوداً إليها طيلة عمره، كل واحد منا، مبدعاً كان أو غير ذلك، هناك قصة قلبت حياته، هناك نقطة ما جعلته ما هو عليه الآن.. هذه النقطة تبقى نقطة الإشعاع، البؤرة التي تربط إليها الإنسان طيلة عمره وتحكمه في تصرفاته وخياراته وولوياته).

فدوى في هذه القصيدة التي قصت فيها حكايتها، انتبهت أنها تنتفضي بأولئك الذين (سحقوها ومحقوها) فتحاول أن تعتذر من الله، ولكنها ما كانت تفعل حتى عادت حتى عادتنا إلى التنفسي الفعلي بقولها

وليطلوا وليمة الديدان

وجبة استنفاد بالمجان

أينهم؟ أينهم إلى حيث ألقت

تفدوني بهم لهما وشعما

هذا قاس جداً، وقد نسيت أنها اعتذرت إلى الله من هذه الشماتة، ويبدو أن جرحها كان من العمق بحيث لم يعد بإمكانها أن تنسى الذين ظلموها.

ولكن هذه القصيدة لم تكن بأي شكل من الأشكال انسلخا عن طبيعتها أو تنكرها لتتقاليدها أو أعرافها، هذه القصيدة على قسوتها تشير إلى انتصارها - وإن اسمها صار على كل لسان - كان انتصاراً شخصياً سجلته في هذه القصيدة المبكرة جداً، ويبدو أن مثل هذه القصائد لم تكنها الشاعرة بعد ذلك

إن مثل هذه القضية الجارحة والرافعة بالغضب، تفرق ألف جرس أمام كل أب وأم، وأمام كل تربيوي، وأمام من يتصدى للتنظير المجتمعي والإنساني، للاهتمام بالمبدع من جهة والاهتمام بالأبناء من جهة ثانية. إن هذه القصيدة النافضة بالكرامية والشماتة تعني أن الأبناء يرسدون تماماً آباءهم وأمهاتهم وأقاربهم، وأنهم من الصاسية بحيث يفهمون كل شيء، ويحطون كل شيء.

لنسمع الشاعرة تقول في تلك القصيدة بكامل الغضب وكامل الفرق وسأبقى على مدى الأزمان رغم كوني أعزى إلى «فعلان» مستفاد من عنصر الشيطان إنهم عصية تهرأت منها لا أنا منهمو ولا هم مني طيعهم فاسد خبيث النوايا

من هذه الأبيات نفهم لماذا اختلفت الشاعرة هذه القصيدة مدة تزيد على

ستين عاماً، ونفهم، أيضاً، لماذا احتفظت بها طيلة هذه العقود.

إن هذه القصيدة – يمينها ومعناها – هي أقوى عندي، مليون مرة، مما كتبت في سيرتها الذاتية «رحلة جبيلة».. رحلة صعبة، ذلك أن هذه القصيدة فيها موقف وفيها كشف عن تلك البؤرة، وذلك الجرح الذي صنع من ذوى ما صنع

وهي – وإن كانت تحتوي كل هذا المقدار من القوة والإشعاع وإضاءة الموقف، فإن هذه القصيدة بالذات ستدخل ضمن التاريخ الحقيقي والعادي لسيرة ذوى التي حاولت دائماً أن تحذفها من حياتها بشكل جزئي أو كلي.

ذوى التي حذفت من دواوينها كل ما يمت إلى الهجاء بصلة، نقرأ لها هنا، في هذه القصائد، التي تنشر لأول مرة، هجاءاً لأشخاص يمكن أن يرتبطوا بها عاطفياً وما هي بعيد إليهم خيبة الأمل بطريقة تشعهم بقرعها واشتمازها منهم.

هذه القصائد، قاسية، مباشرة، تكاد تقترب من الكلام المباشر أيضاً، وهي لا تعتمد إلى الصورة الشعرية قدر استعمالها العامي من الكلام للوصول إلى الهدف، وكأن القصيدة قيلات لأجل معنى واحد وليس من أجل الشعر حصراً

لنسمعها تقول

أبيها المتعالي المتعجرف

أبيها العفرف يا ليك تعرف

كيف تبدو لميون الناس لكن كيف تعرف

وغرور النفس يمشاك قوياً ومكتف

وغرور النفس داه أي داه

أعجز العلم فما منه شفاء

لننظر إلى «المتعالي، المتعجرف، العفرف»، هذه هي القصيدة، وهذا ما أرادت الشاعرة أن تقول. كل هذه الصراحة، كل هذه المباشرة، كل هذا الاقتصاد في الوصول إلى الهدف

وفي قصيدة أخرى بعنوان «نفخت منك للدين»، حيث تعلن فيها الشاعرة عن عزوفها عن حب شخص ما، لم تجد رغم كل خدمتها إلا أن تقول له في نهاية القصيدة: «انذهب بحفظ الله»، وهذا استسلام لخيبة الأمل، وهو السلوك الأقرب لشاعرتنا في كل مواجهة تخوضها في الحياة

أما في قصيدة «توأم الثور»، فهي تصف شخصاً ما ارتبطت به بعلاقة عاطفية كما يلي:

لم يكن حباً ولكن

كان كشفاً واكتشاف

(لاحظ هنا أن الشاعرة تعترف أنها ترغب بالكشف والاكتشاف، وبالتالي التجربة العاطفية المتكررة، وهي من مزايا الأشخاص الذين يحسون بأنهم مثقلومون وأنهم ضحايا، حيث أنهم لا يستطيعون من تجاربهم ويقعون في الأخطاء نفسها، ويرغبون في اتخاذ المواقف ذاتها في كل تجربة).

وتكمل الشاعرة لتصف ذلك الذي انخدعت به:

لامرئ غير ردي

سمين المبعج غوي

هو مهزول الهوية

وهو شر وبلية

ضل واستحل فيه الانحراف

أنت فظ.. غرس

اعترف يا منحرف

اعترف فالاعتراف

توبة مقبولة وهو فضيلة

انظر إلى مستويات الكلام في هذه القصيدة، فالمستوى الأول يتحدث فيه إلى نفسها أو إلى صديقها، ولكنها سرعان ما تتذكر أنها تخاطب ذلك الصبيب الغادر وتريد إيمانه فقلب منه الاعتراف باعتباره فظ وشرس، وتنتهي قصيدتها بنصيحة لا يراد منها شيء ما

على ضعف القصيدة ونثرتها وخلوها من الشعر إلى حد كبير، إلا أن ذلك يعكس الحياة الداعية للشاعرة، تلك الحياة التي عمت الشاعرة عليها كثيراً.

كل ذلك يقود إلى أن الشاعرة فدوى طوقان، شاعرة وأريت في المواجهة، وناوت في التعامل، وتردت في التناول، وحاولت أن تصالح دائماً، حتى في الحب، فهي عندما تكتب لمحببها تطلب منه قلباً أو قلصه به، وكان من الأجدي أن يتسع قلبها وحده لمحب:

يا حبيبي الجميل خفف عن القلب هوذا أعاف أن يتقفر

أو فنهني قلباً يظل كحبي لك يمنو في كل يوم ويكبر

كان من الأجدي والأجمل والأروع أن يكون قلبها قادراً على ذلك، ولكنها ذوى التي تحذف أكثر مما تصيف.

هل يمكن القول إن ذوى كانت شاعرة فاترة، بمعنى أنها شاعرة دون قضائها ودون مواقف؟!

ربما كان في هذا ظملاً لها، فهي شاعرة حاولت أن تشارك في الحياة العامة بمفاعيلها، وحاولت أن تحيا بأكبر قدر من السلم والسلامة، وحاولت أن تعيش قلبها وحياتها دون أن تحكمها قوانين وجدان، ولكن، وللأسف، بالقدر الذي استطاعت فيه أن تحطم بعض تلك الجدران، بنت جدران أخرى في وجدانها.

ما يلتفت النظر في هذه القصائد، أيضاً، هي خيبة الأمل العميقة من أولئك الذين ارتبطت بهم عاطفياً، ولا يمكن لنا أن نعرف فيما إذا كان ذلك شخصاً واحداً أو أكثر.

ولكن قصيدة «جدلية الحب والبغض» تدفعنا للقول إن الشاعرة جريت هذه العاطفة كثيراً وإثنا اكتبوت بها إلى درجة أن أصبح ذلك جدلية.

تقول الشاعرة بكل خيبة الأمل:

البغض يحاصرني من كل جهات الأرض

يا هذا أبغضك كثيراً (انظر إلى التعبير الطفولي في كلمة كثيراً)

ثم تقول الشاعرة في القصيدة ذاتها:

أكرهك وأكره اسمك

أمسح حرقاً عن ذاكرة القلب

أكرهك كثيراً جداً (انظر إلى التماثيل الطفولية في تكرار الأفعال)

حبيبة الأمل الشديدة والعميقة تدفع الشاعرة إلى القول هكذا.

من يحمل لي البشرى بذكلك يا هذا

عن وجه الأرض

هي تتمنى عملياً موت صاحبها. وأعتقد أن هذا ما يقع الشاعرة إلى

عدم نشر هذه القصيدة، فبالإضافة إلى عدم تضخ الشاعر وقربها من

الانفعالات الطفولية فإن أحداً لا يتمنى لمعشوقه الموت أبداً

إذ أنها وبعد أن تتمنى الموت لهذا المعشوق الظالم تعود إليه قائلة.

يا نقطة ضعفي أنت

يا أكبر أخطائي ونزوي عند الله

أسأل ربي أن يغفر لي ربي حبك

وهي على طول القصيدة مضطربة ما بين كره شديد وحب شديد

لمعشوق مرهق ومربك يدفعها لأن تقول في النهاية:

أرجع لي نفسي الأتني والأجمل

أرجع لي نفسي الأجمل

حبيبة الأمل - هذه - ترافق شاعرنا دائماً، وتتقبل ذلك باعتباره

قدراً، ولهذا لا تجد مفراً من تحمل ذلك رغم قسوته وشدته. تقول

الشاعرة

كيف أحبيتك يا أنوم شر

غلطة في عمري لا تغفر

قدر في حجب الغيب استقر

هل مفر من قدر؟

لا مفر لا مفر لا مفر

(لا بد من ملاحظة تكرار الأفعال والأسماء في شعر الشاعرة من جهة.

ولا بد، أيضاً، من ملاحظة الاستسلام الكامل للقرن من جهة ثانية.)

والشاعرة تعترف بأن «أساء الزمان إلي كثيراً» وأنها «تحيا خارج

الموت البيئي».

وفي التمايزة مفاجئة، تكشف لنا الشاعرة عن «شيطنتها»، وهي

المرة الأولى التي نرى فيها شاعرنا الباكية المنفجعة تكشف عن

جانب آخر من نفسها، فهي تقول في قصيدة «دعي الشعر»:

أيها المأفون هلا عدت للعقل وأدركت بأنني كنت أملاً

بك أوقات فراغي كنت ألهو وأتسلى

ليس إلا !!

هي تعترف أنها كانت تظهر بهذا المأفون وأنها كانت تلمعه لمجرد

اللهو والتسلية، وهذا اعتراف مفاجئ وجديد ومدمش، وهذا باعتقادي

سبب آخر لعدم رغبة الشاعرة بنشر مثل هذه القصيدة من قبل.

وفي قصائد الهجاء جمال وتصوير بدقة ومعرفة بأحوال النفس

البشرية، تقول الشاعرة راصدة إحدى الحالات المألوفة:

عراء شعور من الغبطة

معاني الغربة والدهشة

إذا أنت حييته باحترام

وراح احترامك يبعث فيه

هذا رمد ذكي أولئك الذين يحملون نفوساً صغيرة ولا يتوقعون

الاحترام من أحد. هذه القصائد التي نقدمها، لأول مرة، لم تنشرها

الشاعرة لأسباب فنية واضحة وللبعد الشخصي فيها، ونحن نقدمها

للقارئ الفلسطيني والعربي لأن الشاعرة الراحلة وإبداعها تحولاً إلى

صرح وجداني وحضاري للشعب العربي الفلسطيني، ومن حق أبنائه

أن يتعرفوا على كل جوانب هذا الصرح.

رام الله - فلسطين

(شباط - فبراير ٢٠٠٤، ذو الحجة ١٤٢٤)

قصائد لم تنشرها

هدوى طوقان

هذا الكوكب الأرضي

لو بيدي

لو أنني أقدر أن أقلبه هذا الكوكب

أن أفرغه من كل شروخ الأرض

أن أقتلع جذور البغض

لو أنني أقدر، لو بيدي

أن أقصي قابيل الثعلب

أقصيه إلى أبعد كوكب

أن أغسل بالماء الصافي

إخوة يوسف

وأطهر أعماق الإخوة

من دنس الشر.

لو بيدي

أن أمسح عن هذا الكوكب

بصمات الفقر

لو أنني أقدر لو بيدي

أن أجتث جذور الظلم

وأجفئه هذا الكوكب

من أنهار الدّم

لو أنني أملك لو بيدي

أن أرفع للإنسان المتعب

في درب الحيرة والأحزان

قنديل رخاء واطمئنان

أن أمتحه العيش الآمن

لو أني أقدرُ لو بيدي
 لكن ما بيدي شيءٌ إلا لكن
 لو أني أملكُ أن أملأَ هذا الكوكب
 ببذورِ الحبِّ
 ففقرتُ في كلِّ الدُّنيا
 أشجارُ الحبِّ
 ويصيرُ الحبُّ هو الدُّنيا
 ويصيرُ الحبُّ منارَ الدُّربِ.
 لو بيدي أن أحميه هذا الكوكب
 من شرِّ خيارِ صعبٍ
 لو بيدي
 أن أرفعَ عن هذا الكوكبِ
 كابوسَ الحربِ!

جدلية الحب والبهض

«كنتُ صديقاً راعياً سحره
 وكنتُ في وهمي زين الرجال
 واليوم، ما أنت؟ لقد بنتُ لي
 حقيقةً أفرغ منها الجمال»
 يوم انفصل الشهر بعيداً عن مجراه
 وانداحت في الأرض الأمواه
 وقف الزمانُ كسيح القدمين
 يا حبي كيف أراك؟ وأين؟
 يا أحلى حبٍّ سلطه القدرُ الغيبيُّ عليَّ
 لو ترجعك الأيامُ إليَّ
 يا حبي لو تطرقَ بابي
 يرجع لي فرحي المفقودُ
 ويرجع لي زهو شبابي
 كذا أشتاقُ إليك
 وأحنُ إلى لمسات يديك
 كذا أشتاقُ إلى عينيك الواسعتين
 عيناك بحيرة إلهامي
 أنفياً شاطئها وأنام على موسيقى كونية
 يتجلى فيها وجهُ الله على أحلام وديّة
 ليتك تأتي حتى لو
 طيف خيال تحملهُ أرضُ الأحلام
 لو تأتي تحضنُ جفوني

أسدُ فوقك أهدامي
 وأصوتك من شرِّ الأشرار
 أرقبك بسورة يوسف وبأسماؤ الله الحسنی
 وأحيطك بالحبِّ وبالإيثار.

ما لي تنفضني وتمزقَ أدني
 صرخةً صوت
 منكراً تحملُ طعمَ الموتِ
 دمعتُ الحبِّ، أحالتُ جوهرهُ القدسيُّ إلى بغضاء
 أفقدتُ الكونَ توازنهُ أرضاً وسماءً
 بعثتُ الأنجمَ، عاثتُ في كلِّ الأشياءِ
 شحنتني بسمومِ البغضِ
 البغضُ يحاصرني من كلِّ جهاتِ الأرض
 يا هذا أبغضك كثيراً
 مازال صراخك سكناً
 تهوي وتقطعُ في قلبي شريانَ القلبِ
 تستنزفُ منه دماءَ الحبِّ
 أكرهك وأكرهُ اسمك
 أمسحهُ حرفاً حرفاً عن ذاكرةِ القلبِ
 مزقتُ الرسمَ، خلتُ من رسمك أدراجي
 ورفوفُ الكتبِ، خلتُ منه جدرانُ البيتِ
 كابوسُ حياتي أصبحتُ
 أكرهك كثيراً جداً

امضي إلى أقصى أركان الأرض
 لو ترجعُ أصفّق بابي
 لا رجعة لي أبداً أبداً عن هذا الرُفصِ
 من يحملُ لي البشري بزوالك يا هذا
 عن وجهِ الأرض
 الحزن يلفُ تسجيج وجودي
 من أي كهوف مظلمة يأتيني الحزن
 دمع وضباب وسواد يكتسح فضاء الكون
 شيء يتعلمُ مكسوراً في عتمة هذا الصنر
 أتخبطُ بين المدِّ وبين الجزر
 اتساعاً في بحر ضياعي
 هل أنا في حالة حبٍّ أم أنا في حالة حربٍ؟
 لا أدري لا أدري والله.

ما بين الضوء وبين الظلمة في الأعماق
ترميني الحيرة فوق الريشة والأوراق
أكتب، أكتب أشعاري
أهرب فيها منك إليك
وأعوذ بربي منك .

يا نقطة ضعفي أنت
يا أكبر أخطائي وذنوبي عند الله
أسألُ ربي أن يغفر لي ربي حيك
أنا لست أصدق، كيف أصدق أنك أنت
صاحب ذلك الوجه الآخر
الباعث في أغوار كيانتي كل البغض وكل المقت
يا آخر أبيات قصيدي
شوّهت كيانتي يا هذا، شوّهت وجودي
شوّهني البغض وصنّرتي نبذة حنظل
تتجذّر في روحي وتعرّش
في كل زوايا القلب
تخفق فيه عروق الحب
أرجع لي نفسي الأولى
هل أنا من كنت أنا بالأمس ؟
هل حقاً أحمل ذات النفس ؟
انكر هذي النفس الحنظل
إرجع لي نفسي الأنقى والأصفى
إرجع لي نفسي الأجل .

أفقوم الشو

كيف أحبيتك يا أفقوم شر
غلطة في عمري لا تتغفّر
غلطة سطرها فوق جيبيني
قدر في حبيب الغيب استقر
هل مفر من قدر ؟
لا مفر .. لا مفر .. لا مفر .

اعتذار الزمات

أساء الزمان إليّ كثيراً
إن إقاده في مسار حياتي وحشاً كبير

وشرّاً خطير
وجئت فكنت اعتذار الزمان إليّ
وكنت الأمان وكنت السلام
وكنت الصديق الأمير الأمير !

ومضة

ومضة وانطفأت في أفق العمر ولم تترك أثر
عبرت لمح البصر
وتلاشت في تلافيغ الزمن
ومضة وانطفأت
أصبحت في أفق العمر فراغاً
زمناً مهتماً ولم تترك أثر
لبيتها أبقت على بعض أثر
زفرة أو لوعة أو بعض دمة
خيوط حزن، غصة، ظلّ شجن .
صمت الشعر فلا رجع هندي
لبيتها حين خبت
فتحت في القلب جرحاً
يرتوي من دمه الشعر فيهتر ويذوب ويضيء
ويردّ الومج الباهر للعمر وللمعنى النكهة
والمعنى: قد يستيقظ إحساس واعلم
أنني ما زلت أحيأ خارج الموت البطيء .

توأم الشو

أترى تحسبيني همت وأحبيتك يوماً
ألف هيهات وهيهات وكلاً
لم يكن حياً ولكن
كان كشفاً واكتشافاً
لامرئ غير ردي
سيء الطبع غوي
هو مهزوز الهوية
وهو شرّ وبلية
ضلّ واستفحل فيه الانحراف
أنت فظ، شرّس
اعترف يا منحرف
اعترف بالاعتراف
توبة مقبولة وهو فضيلة .

رَبِّمَا تَمْحُو الرَّدِيلَةَ

أَنْتَ يَا تَوَّامُ ثَوْرٍ

يَاهِسُ الرَّأْسَ عَنِيْدٍ وَمَكَابِرَ

أَمْضِ عَنِّي إِنْ مَرَّكَ مَقِيْتُ .. إِنَّهُ

لَعْنَةُ تَعْمِي الْبِصَانِ.

حَضَاد

تُرْجِعْنِي أَحْيَانًا ذِكْرَاكَ

لِزَمَانٍ فِيهِ كُنْتُ أَرَاكَ

شَيْئًا مِنْ صُنْعِ الْوَهْمِ فَكَأَنَّ

جِبَلًا عَالِي الرَّأْسِ أَشْمُ

يَتَوَهَّجُ فِي قَمَتِهِ نَجْمٌ

وَعَلَى ضَوْءِ الْمَعْرِفَةِ الْآنَ

الْأَلْقُ الذَّهَبِيُّ تَلَاشِي

وَانْقِشَعِ الْوَهْمُ

لَأَرَى وَلَا أَسْمَعُ أَغْرَبَ مَا

يُرَوَّى عَنْ حُلُمِ مَكْسُورٍ

وَحِصَاوٍ مِنْ

لِنَهَايَةِ عُمُرٍ .

دَعِيَا الشَّعْرِ

يَا دَعِي الشَّعْرَ مَا أَنْتَ بِشَاعِرٍ

سَمَةُ الشَّاعِرِ حَسٌّ مَرْهَفٌ، ذَوْقٌ رَفِيعٌ

دَفَقُ فَيْضٍ مِنْ مَشَاعِرٍ

أَنْتَ مَا أَنْتَ ؟ أَتَدْرِي ؟

أَنْتَ وَحِشٌ تُزْرِقُ الْأَنْيَابَ كَاسِرٌ

مِنْ سَمَاءِ الشَّعْرِ مَطْرُودٌ فَهَاجِرٌ

لِمَكَانٍ مَقْفَرٍ مَا طَارَ يَوْمًا فِيهِ طَائِرٌ

غَيْرُ يَوْمٍ نَاعَقَ يَنْعَقُ مَا بَيْنَ الْمَقَابِرِ

أَنْتَ يَا أَثْقَلَ أَمَلِ الْأَرْضِ ظِلًّا

أَتَرَى تَحْسِبُنِي أَصْبُو إِلَى لِقَائِكَ ؟ كَلَّا أَلْفَ كَلَّا

أَنْ مَنْ بَانَتْ لَهُ أَنْيَابُكَ الزَّرْقَاءُ وَانْقَشَعَتْ

لِعَيْنَيْهِ خِيَايَاكَ سَيِّقِي

أَبَدَ الدَّهْرِ بَعِيدًا عَنْكَ بَعْدَ الشَّمْسِ وَهَذَا

لِنَغْفَرٍ وَلِبَغْضٍ وَنَدَمٍ

مَا لَهُ حَدٌّ وَلَا لِمَدَاهُ أَخِيرُ

أَيُّهَا الْمَافُونَ هَلَّا عُدْتُ لِلْعَقْلِ وَأَدْرَكْتُ بِأَنِّي كُنْتُ أَمَلًا

بِكَ أَوْقَاتُ فِرَاعِي، كُنْتُ أَلْهُو، أَتَسَلَّى

لَيْسَ إِلَّا ! ...

هَوَاءٌ

وَحِينَ سَأَلْتُ مَنْ عَرَفُوكَ قَالُوا

هَوَاءٌ أَنْتَ يَا هَذَا هَوَاءٌ

وَلَكِنْ لَمْ أَصْدَقْهُمْ فَلَمَّا

حَكَّكَتُ الْقَشْرَةَ انْكَشَفَ الْغَطَاءُ

سَوَى اللَّاشِيءِ لَمْ أَرْ فِيكَ شَيْئًا

وَيَنْفَخُكَ الْغُرُورُ وَالْإِدْعَاءُ

رَوِيْدِكَ وَانْكَمَشَ بَعْضُ انْكَمَاشٍ

فَإِنْ تَضَخَّعَ الذَّاتُ ابْتِلَاءُ

وَمَخْزُونُ الْبَخَارِ إِذَا تَعَالَى

وَجَاوَزَ حَدَّهُ انْفَجَرَ الْوِعَاءُ

دَهْشَةُ وَغِيْطَةٍ

إِذَا أَنْتَ حَيِّقَةٌ بِاحْتِرَامِ

عَرَاهُ شَعُورٌ مِنَ الْغِيْطَةِ

وَرَوَّاحُ احْتِرَامِكَ يَبْعَثُ فِيهِ

مَعَانِي الْغَرَابَةِ وَالْدَهْشَةِ

الْيَوْمَ قَبْلَ غَدٍ

يَا مَا جَادَ بِالرَّضَى وَالنُّورِ صَبَحَنِي

أَرْحَتَنِي الْيَوْمَ مِنْ ضَيْقِي وَمِنْ تَعَبِي

مِنْ حَيْثُ تَدْرِي وَلَا تَدْرِي أَغْنَتْ عَلَيَّ

تَصْحِيحَ وَضْعٍ سَخِيفٍ ظَلَّ يَعْصِفُ بِي

هَذَا الصَّبَاحُ أَتَى بِالْخَيْرِ وَانْقَشَعَتْ

غَمَامَةُ أَسْدَلْتُ يَوْمًا عَلَى هُدْبِي

سَمِعْتُ مِنْهَا سَخَافَاتٍ مُمَسَّرَةً

وَعِفْتُ تَذَكَّرَهَا فِي الْجَدِّ وَاللَّعِبِ

يَا مَا جَادَ الْخَيْرُ بِلِقَائِهِ تَهَيَّئْنَا

وَقُلْ لِمَنْ عَقْلُهُ الْمَهْزُوزُ عَقْلُ صَبِي

أَحْسَنْتَ لِمَا رَحِلْتَ الْيَوْمَ قَبْلَ غَدٍ

وَكَانَ هَذَا لِعَمْرِي مُنْتَهَى طَلْبِي

إِنْ كُنْتُ تَحْسِبُ أَنِّي قَبْلَكَ بِأَخْصَةٍ

نَفْسِي، فَأَيُّ غَرِيبٍ أَنْتَ، أَيُّ غَيْبِي

ظَلَلْتُ عَبَثًا عَلَى كَتْفِي أَنْوَهُ بِهِ

كَيْفَ احْتِمَلْتُكَ هَذَا الدَّهْرَ وَاعْجَبِي!

أينهم

شعلة كنتُ في البداية لما
النور أعطى عنوانه للضياء
صُعقوا وانثنوا يشيدون عالي
الأسوار حولي مُستعجلين انطفائي
ما لهم يخفقون نبض طموحي
وهو طيرٌ مرفرفٌ في الفضاء
إنما الشَّعرُ شمسٌ عمري، هوائي
وقضائي، والشَّعرُ جذرٌ بقائي
يا أمانِي أنتَ جوهرُ ذاتي
يا أمانِي فيك كلُّ رجائي
يا أمانِي من قبل أن تفجعيني
شيعيني إلى مقرِّ فنائي
جرعوني كأس الهوان وسدوا
الدربَ دوني وأمعنوا في امتعائي
كم تمنَّوا سحقي ومحقي ولكن
ظلَّ ربي معي يُعظِّمُ شائي
قال : موتوا بغيظكم، ومَحَاهُم
مثلَ محو المياو للأدراج
طفلة كنتُ في براءة طير
مُقعِدٌ عاجزٌ عن الطيران
طفلة كنتُ دون حولي ولا
طول أعمالي من بطشهم ما أعمالي
أنا كمنَّا لقيتُ من قلقٍ
مُضِنٍ ورعبٍ وقلَّةِ الطمأنانِ
كم تلهَّفتُ كم تلتفتُ حولي
أبتغي رشفَ قطرةٍ من حنانٍ
ظلَّ أقصى مناهمو دهم روجي
وتداعي ما قامَ من بُنياني
أيُّهم ؟ إنهم هباءٌ تالشي
في فراغ اللاشيء واللامكان
العيون الحقودة انزاح عني
ظلُّها الجُهم، ظلُّها التَّعباني
ها أنا حاضِرٌ وجودي بشعري
وانتشاري في أربع الأركان

فليموتوا بغيظهم، ها هو اسمي
نغمٌ عالٍ يكلُّ لسان
هو ربي سبحانه شاء ما
شاء وأعلى من موقعي ومكاني
ها أنا منزلي بأعلى مقام
وهو يُزبون في القيعان
ربِّ عفوا، إني تجاوزتُ حدِّي
ربِّ فاشملِّ ما قلتُ بالغفران
ليس ما قلتُ بالشماتة لكن
هو حزني المقيمُ ممَّا بهاني
من أذى جارحٍ ومن طغيانٍ
يا لنظم الطُّغاة، يا جبروتاً
كم تبادى في البغي والعدوان
إنهم عصبَةٌ تبراَّتْ منها
وسأبقى على مدى الأزمان
لا أنا منهم ولا هم مني
رغم كوني أعزى إليَّ «فعلان»
طبعهم فاسدٌ خبيث النوايا
مستفادٌ من عنصر الشَّيطان
أيُّهم ؟ أينهم إلى حيث ألفتُ ...
وليطلوا وليمة الديدان
تتغذى بهم لحوماً وشحمًا
وجبةٌ تُستفادُ بالمجان

ثنية صباحية

يا نائي الدار
توجَّسْ قلبي ضحكةً وجهك
إن تلقاني عبر الدرب
وهتافك : أهلاً .. أهلاً
يا ألف صباح الخير
وهنا يتوائبُ خلف الصدرِ
ويزرقق طيرٌ
أخفضُ رأسي
وأخبئُ فرحة لهفةٍ نفسي
وأغمغم : يا ألف هلا وهلا
صباحك الله بكلِّ الخير!

هلهء قلبي

ملء قلبي هواك ما عاد في
القلب مكان لكي يحبك أكثر
يا حبيبي الجميل خفف عن
القلب هواه أخاف أن يتفجر
أو فهمني قلباً يظل كحبي
لك ينمو في كل يوم ويكبر

متعجرف

أيها المتعالي المتعجرف
أيها المقرف يا ليتك تعرف
كيف تبدو لعموم الناس لكن كيف تعرف
وغرور النفس يفشاك قوياً ومكثف
وغرور النفس داء أي داء
أعجز العلم فما منه شفاء.

نفضت ههنا الديدن

كما رغبت إلي
أبعدت تلك الصورة
ألقيت بالأوراق
في موائد النيران
كتمت أنفاسها في حفرة النسيان
نفضت منك الديدن
ما أنت بالطيب
قد كنت قرّة عين
عشواء ضلّت فتاهت
عن الطريق السوي
العين عادت بصيرة
سلمة من عشاها
أبعدت تلك الصورة
كما رغبت إلي
لم يبق شيء لدي
لا حب لا بغض حتى
لا وخزة من ألم

لم يبق لي منك إلا مذاق طعم الندم
على قصائد شعر غيّقتها لصنم
سئمت هذي الحكاية

وملأ طال كثيراً
تطلعي للنهاية
انهب إلى حيث تبغي
حرّاً ، فلا إكراه
نقضت منك يدي
لم يبق شيء لدي
انهب بحفظ الله .

أضّر الكلام

(١)

كان ما كان وشئت بيننا حرب الكلام
وتراسقنا بعشرين سبهاً
قال لي في غضبة عارمة :
أنا أهوى امرأة أخرى
إنها حبي الكبير

(٢)

أيها الفاضب مهلاً ليس يعنيني هواك
وليكن حباً كبيراً أو صغيراً
كل ما أملكه منك اعتبار
لشعوري وقصيدي
غير أنني ما تلقيت سوى
لذعات من عقور وجحود
وصراخ وشجان

(٣)

هتفت الصوت ونادى من بعيد
سامحيني .. سامحيني .. أنا مجنون عنيد.

(٤)

أيها المستفز المستنار
نحك مني وامض عني
أنا حسبي ما سلف
من عقور وجحود وصلف
أسفي للبئر تعطي الحب والشعر ولا
تتلقى غير رجم بالحجارة
وصراخ وشجان

شكر خاص للمصديق الشاعر محمد ظفي الريشة الذي ساعد في
جمع قصائد الشاعرة، وتابع معي، أولاً بأول، ترتيب القصائد،
ومراجعة المقدمات والدراسة.

الدلالة في الخطاب الروائي النسوي بين الواقع والتمثيل ومشاركة القارئ في النص

رفيعة الطالعي*

إشكاليات، ويختلف باختلاف المنظور الذي ينظر به الأديب/الكاتب، الذي يتعدد بتعدد الكتاب، ولا يمكن الجزم أيضاً لماذا يقرأ القارئ الأدب، أو ما يبحث عنه القارئ وهو يقرأ الأدب. إن ذلك رهن أيضاً بالقارئ نفسه ونوعه.

إن بناء العالم الروائي وهو يستند إلى مرجعيات مشتركة بين الكاتب والقارئ، وتميز هذا العالم بالتحديد الفني والتداخل والغموض الذي يدفع القارئ إلى التورط معرفياً في النص، جعل ذلك القارئ مشاركاً في النص وفي تشكيله، بل إن القارئ نفسه يتكون عبر النص، ويحدد إنتاج ذاته، ورؤاه، كما يحدد الكاتب إنتاج الواقع، ويقدمه إلى القارئ على النحو الذي يجد نفسه متورطاً فيه.

هذه العلاقة الجدلية، والإشكالية تحكم العلاقة بين الكاتب كمنتج للنص، وبين النص كروية لأنفسنا وللواقع والقارئ كمشترك ومثلّق للنص.

وهذه العلاقة لا تنشأ بمعزل عن ثقافة المجتمع وتاريخه الذي يضم هذا الثالوث فالنص يأتي نتاجاً طبيعياً لثقافته ولكنه ليس بالضرورة أن يكون مرآة تعكس الواقع الثقافي والاجتماعي، فلا بد أن يتمتع النص بالاختلاف، وأن يقدم عبر رؤيته تميزه عن أي نوع آخر من الكتابات.

تهدف هذه الدراسة من خلال هذا الفصل إلى التعرف على رؤية النصوص الروائية النسوية في الخليج، تجاه المجتمع والثقافة اللذين تنتمي إليهما، وكيف صورت هذه النصوص الواقع الاجتماعي، ودلالة هذا التصوير، وعلاقته بهذا الواقع، ولكنه لا يطرح هذه العلاقة بإخضاع الخطاب الأدبي إلى «امتحان الحقيقة» (١) ولكن من حيث أسلوب

لا يمكن قراءة الرواية بوصفها كتاب تاريخ، أو فلسفة، أو كتاب علم نفس يحلل الشخصية ويسر أغوارها فحسب كما لا يمكن قراءة الرواية، وكأنها بحث اجتماعي يدرس المشكلة الاجتماعية، ويرصد أبعادها وتغلغلها في بنية المجتمع، فيضع لها الطول والتوصيات فقط: ولكن الرواية - والأدب بشكل عام - توهي لنا بكل هذا ورغم هذا لا يمكن مسالة الرواية عن مدى واقعية الحدث، أو مدى توافقه مع المذاهب الفلسفية والاتجاهات النفسية، كما أنها لا تحاسب وفق مؤشرات اجتماعية، لأنها لا تعمل طبقاً لمعاييرها، ولا ترجو أهدافاً كأهدافها، قد شابها لكنها لا تطابقها.

إن الرواية بتقديمها عالماً يشبه العالم الواقعي الذي يشكل بعداً مرجعياً لها، تسعى إلى تعميق فهمنا للواقع، وإدراكنا لأبعاده المتعددة والمتنوعة: تلك الأبعاد التي نعيشها أولاً نعيشها، على أن ذلك لا يشكل الهدف الأول للرواية باعتبارها هاجساً أدبياً.

لا يمكن الجزم لماذا يكتب الأديب/الكاتب، لأنه تساؤل يتضمن عدة

* باحثة من سلطنة عمان

بالنسبة للكائنات ويدل أيضا على أن هذا الهم / الهاجس، يأتي نتيجة لطرف ثقافية متشابها وسياق تاريخي واحد.

وتعتبر قضية المرأة أوصورتها وعلاقتها بالرجل من جهة، وعلاقتها بالمجتمع من جهة أخرى هي القضية التي تشكل هاجسا لأغلب روايات النسقين، وعبرها يتم طرح قضايا أخرى تتعلق بالمجتمع، أوالإشارة إلى مشكلات تحتاج إلى إعادة نظر أوبالنسبة لروايات أخرى تحتاج إلى حل.

إن حصر هذه الموضوعات وتعدادها ليس هدفا لهذه الدراسة، ولكن التعرف على أسلوب النشال وطريقة التعبير هو ما يشكل هذا الهدف والإحاح على أهمية الخطاب الروائي كما يقول سعيد قطين :

«يمكن في أنه شكل من أشكال التعبير الذي يبرز من خلال الاختلاف، فقد تكون المادة المحاكاة، واحدة، لكننا عندما نقدمها لكتاب عديدين نجد كل واحد منهم يقدمها لنا بواسطة خطاب معين، سواء داخل النوع الأدبي الواحد، أو ضمن أنواع متعددة» (٤)

وهذا الاختلاف يأتي نتيجة لاختلاف النظرة إلى المجتمع رغم تشابه الظروف الثقافية والتاريخية، وتختلف هذه النظرة إما باختلاف الموقع الذي يرى منه الكاتب، أوباختلاف السياق الزمني الذي يعيشه ففي الأدب يتغير تمثل المكان مع الزمان، ويعكس بدقة على ما يبدو وكيفية تطور الوعي الطبيعية في الثقافة (٥) ولكن عندما تتشابه الرؤية وتمثل الرؤية وتمثل المكان بالنسبة لأكثر من كاتبة فإن هذا يدعو إلى التساؤل والبحث عن المسكوت عنه.

لقد تم اختيار موضوع الطبقة الاجتماعية من المنظور الروائي لدراسة دلائلها وتجلياتها لدى الكاتبات، لأنه أحد الموضوعات التي شكلت إلحاحا خاصا للخوض فيها، وذلك بسبب تكرارها في معظم الروايات ليس فقط في روايات النسق التقليدي (٦)، وإنما أيضا في روايات النسق الدلالي (٧)، وإذ لم تناقش أو تتناولها بعض الروايات بتوسع أكبر فإنه قد تمت الإشارة إليه باعتباره واقعا اجتماعيا بسم مجتمعات الخليج، يدخل في باب المسكوت عنه في حركة دلائلها.

ما يلفت النظر أنه رغم اختلاف السياق الذي قدمت من خلاله تجليات أوشكال الموضوع، غير أن هناك تشابها بين رؤى الكاتبات لهذا الموضوع مع اختلاف الدرجة في حدة الرفض أو القبول، ولم تغفل كثيرا الصورة التي ظهرت لهذا الوضع الاجتماعي في النسق التقليدي عنها في الدلالي، غير أنه في الأول أكثر وضوحا وبمباشرة.

فيما يتعلق بكيفية تناول موضوع الطبقة الاجتماعية في الأعمال الروائية تستند الدراسة إلى تقديم الموضوع من خلال رواية (الطواف حيث البحر) من روايات النسق التقليدي بالمقارنة مع رواية (النواخذة) لغزيرة شويش (الكويت) من الروايات الدلالية. لأن الروائيتين تتناولان الموضوعة بوصفها موضوعا رئيسا للعمل الروائي، وأيضا لأنهما تتشابهان في بعض الموضوعات والتجسيلات التي سرد تفصيلها لاحقا. وسوف تتم دراسة أوجه الشبه والاختلافات في سائير الروائيتين وستتم الإشارة إلى الروايات الأخرى التي تتناول الموضوعة نفسها.

كما سيتم تناول هذه الروايات بوصفها أعمالا إبداعية لا تقاس بالواقع ولا يحاكم فيها المؤلف على أساس أن الإبداع الفني مستقل

معالجة الواقع الاجتماعي من منظور أدبي .

لقد تم تقسيم الروايات موضوع الدراسة إلى نسقين، لعدة اعتبارات، أحدهما هو الرؤية الفنية للواقع، وكيفية رؤية الكاتبة للرواية باعتبارها أدبا، ووفقا لهذا المعيار اختلف التعامل مع الحدث الروائي وسلوك الشخصيات والمنطق الذي انبثت على أساسه .

ورغم تشابه بعض الموضوعات، والدالة المباشرة للأعمال الروائية إلا أن ثمة اختلافات بين الموضوعات نفسها في النسق التقليدي والآخر الدلالي، وإذا تشابهت النهاية في الحدين الروائيين في السبقين فإنها تعبر عن رؤية وخطاب مختلفين، ففي الأدب «لا تكون أبدا بزاوية أحداث أو وقائع خام، وإنما بزاوية أحداث تقدم لنا على نحو معين، فربما تتنوع مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعيتين متمايزتين» (٨) لقد ألقت موضوعات معينة أكثر من غيرها في الخطاب الروائي النسوي أو شكلت هذه الموضوعات هاجسا للكاتبات، كما يمكن ملاحظة بعض الموضوعات التي تتكرر وتؤكد حضورها في هذه الأعمال على الرغم من الإشارات العابرة لها في النصوص.

إن الإحاح على موضوعات معينة تتصور حول قضايا المرأة الأصلية التي تتعلق بها ككينونة، ووجود، هي ما يخلق هذه النصوص، وهو ما يبرك ما كان ساكنا، مع اختلاف درجة الحركة أو سكونها، بين روايات النسقين وهي موضوعات تعبر عن واقع المرأة الاجتماعية والثقافية والارتباط الحضاري الذي تتمتع بهات سلطاته بمختلف أشكالها سواء كانت سلطة الذقافة / المجتمع أو سلطة الدين أو سلطة الرجل التي تمارس ضد المرأة

وإذا كانت كتابة المرأة تعمل خصوصية ما سواء من حيث تناول الموضوع أو اللغة، فهل تعني كتابتها إقصاها عن الأنوثة، أم أنها هروب منها، وتسام عن صفة الأنثى في المرأة، وترفع عن الجسد المؤنث، وبالتالي فالكتابة مفارقة للأنوثة وليست تعبيراً عنها (٩) في هذه الدراسة يتم بحث دلالة الموضوعات التي طرحتها الأعمال الروائية النسوية في النسقين السردى التقليدي والدلالي، وذلك من خلال تقديم نماذج للموضوعات التي تتكرر في هذه الأعمال ويمكن بالتالي اعتبارها تمثيلا صادقا لبقية الروايات، كذلك سيتم الإشارة إلى العثرات الأكثر إلحاحا فيها.

بالنسبة للدلالة في روايات النسق السردى التقليدي سيتم بحثها من خلال الطبقة الاجتماعية والواقع الاجتماعي للمرأة والرجل في المجتمع الخليجي، ومن ثم التعرف إلى رؤية الكاتبة وطريقة المعالجة .

أما بالنسبة لروايات النسق الدلالي فسيتم البحث من خلال : إشكالية الجسد والحب والصبر في ظل السلطة بأنواعها، والنص الروائي وأسئلة الإنسان وطرح القارئ كمشارك في النص

أولا : الدلالة في النسق التقليدي :

تعددت الموضوعات التي تم تناولها عبر روايات النسق السردى التقليدي، هذا ليعني الاختلاف من رواية إلى أخرى، وتكرارها يدل على وجود هم مشترك في هذه الروايات، وهو يشكل هاجسا

نسياناً عن الحميات البشرية التي يمكن أن تسبب في إنتاجه، لذلك يتعين التمييز بين المؤلف والمؤلف، بين النص والواقع، ثم بين القراءة والكتابة. (٨)

الطبقية الاجتماعية ظاهرة ودلالة

تعد رواية (الطواف) حيث الحجر من الروايات التي تخرز بالمواقف والمفردات والعبارات التي تدل على الطبقة الاجتماعية بل والتمييز العنصري الذي كان يبرز تحته المجتمع العُماني باعتباره جزءاً من المجتمع في الخليج. وتعرض الرواية بشكل مباشر إلى موضوعه (العبيد)، وذلك من خلال الاتجار بهم، وشرائهم كرقائق، وكهنية التعامل معهم، والنظرة إليهم، كما تتناول الرواية لصور الذهنية السائدة من هؤلاء البشر التي لا مجال لتغييرها ضمن السائد والمتعارف عليه، وتعال هذه النظرة الأفارقة غير الرقيق منهم والذين لما يزالون في أوطانهم، وتعتبر الرواية عن النظرة العنصرية تجاههم واستغلال بعض العرب لهم في تلك الحقبة الزمنية.

وتفصح الرواية الأزواج الذي يعيشه المجتمع بين ادعائه المساواة بوازع من الدين، وبين إقراره لتجارة الرقيق وامتلاكهم كأي سلعة أخرى، وبين نظرتهم المحققة، وتعاملهم معهم.

ومنذ بداية الرواية تتم الإشارة إلى الأفريقية التي تزوجها «سالم» (٩) الذي ترك أباه عنده البيضاء الجميلة من أجلها، فبينعتها عنه بالسوداء، وصفها بالعامدة وعاب عليه أنه

«ترك العرات من أجل خادمة» (١٠)، رغم أن (ميا) زوجة (سالم) امرأة حرة ولم يمتلكها غير زوجها على سنة الله وشرعه، وهي ابنة لرجل عُماني هاجر وتزوج هناك أفريقية وأنجب منها (ميا).

والفارقة أن العم كان قد نطق بمعبارة «لا فرق بين الناس إلا بالتقوى» (١١) قبل وصف (ميا) بالعامدة.

وتسبغ (زهرة) الشخصية الرئيسة في الرواية أبهاها وعمها يتحدثان عن (سلطان) الذي يبيع العبيد وهما يذمّانه ويفتنانه بأبشع الصفات، بينما هما يخططان لشراء عدد من العبيد منه.

لم تسلم (زهرة) نفسها من هذه الرؤية المزدوجة، فهي تعبر أم (سلطان) بأن أبنها بائس عبيد» (١٢)، العبارة التي ما تفتأ تذل وتهين (سلطان) بها في كل مناسبة.

وتتساءل أيضاً بدهشة «ألا يخاف ابنك من الغلاب بحياة الناس؟ بيعهم ويترى؟» (١٣) ورغم هذا فهي نفسها من تقول «يحرقني كثيراً أن ألقى الإهانة ممن يخدمنا في البجوت وننتشره بأبشع الأثمان» (١٤)، وهي نفسها التي تهدد خميس الأفريقي الذي يعمل

مديراً لمزرعة سلطان في السواحل «سابعية» (١٥)، وهو يعمل في المزرعة بأجر، وقد اعتبرته عبداً لمجرد أن لونه أسود، ويعمل معها.

وعندما يواجهها خميس بأن هؤلاء الأفارقة الذين يعملون معها هم في الأصل أحرار ولا يزالون، ترد: «ليسوا أحراراً حقنة كسالى فقط» (١٦).

بالإضافة إلى الرواية تتداخل فكرة العمودية وارتباطها باللون الأسود، فالعبد لا بد أن يكون أسود، ولهذا هو عبد، ويصبح معنى أسود هو عبد مثل عبارة «خادم أسود» (١٧) فتتلمز منه صغرها بأنها لا يجب

أن تزوج بأسود أو عبد «لكلا لأخرب للنسل» (١٨).

كما تظهر العنصرية عندما تصف زهرة وجه ربيع عندما يتسم وأنكره بأن استغاثت عبرات الأراضي والشعوب الأخرى، والتشق (أي زهرة) - في العُمانيين الذين يتخذون لهم زوجات أفريقيات فينجبن لهم «قائلة من الأولاد بلون البين» (٢٠).

وتتشكك النظرة إلى العبيد من انثروبولوجيا الاستعمار بشكل عام الذي عمل على استغلال مخبرات الأراضي والشعوب الأخرى، والتشق في نفس الوقت بفضل الاستعمار في تحويل هذه الشعوب إلى شعوب متحضرة، فتقول زهرة عن الأفارقة «إنهم بجهين، لقد صنعنا منهم شعباً متحضراً» (٢١)، وتقول لـ(ربيع) حين تنهره «أليس لك مع» (٢٢) والواقع أنها تريد أن يكون ذلك حتى يتأكد فضلها عليه بتحضيره وتحويله إلى إنسان قادر على استخدام عقله.

لم تتعرض الرواية (للعبيد) فقط، للتأكيد على الطبقة الاجتماعية التي تسود المجتمع بل تمت الإشارة إلى (الزطوط) في غير موضع فيها ووصفهم بأنهم بشر أثنى منزلة من (العبيد) حيث يعرف الرظي بأن «ماتلحة مهيولة الميت» (٢٣)، «والرظي أوطأ من العبد» (٢٤) والزطوط «أقل شأنًا» (٢٥) من العبيد، ولكنهم يشبهون العبيد في أنهم «يعتقون... والعرق دساس» (٢٦)، وهكذا فإن «العبيد، والعبيد، والأسباب هم الأسباب» (٢٧).

ولا يمكن أن يكون الحكم نهائياً وقاطعاً، بل إنه يبرر ويسوغ، بأن هؤلاء البشر يقيمون بالأعمال التي يتألف منها الناس وتعدّها الأسباب «وهم يحبهم حالهم هكذا، يعرفون لماذا خلقوا» (٢٨) وأن فإن لا ذنب للمجتمع والناس إن عاملوهم باحتقار، فسبب خلقهم سلفاً. غير هذا هم راضون عن حالهم ولكن زهرة أخيراً تعترف «كنت أقول... الناس سواء أذل الحر حر، والناس جميعهم أحرار، كنت أقول ذلك فقط لم أتعلمه ولم أؤمن به» (٢٩) والحقيقة أننا «كلنا مرأؤون» (٣٠) كما تقول زهرة.

لقد عبرت الرواية بوضوح عن ما يعرّي المجتمع من تناقض وازدواجية، بأن قدمت وجهين لأسلوب التعامل مع من وصفتهم الرواية بالعبيد أو الزطوط أو الأقدم، وكانت زهرة نفسها المتمردة على الأوضاع الاجتماعية والرافضة لجل معتقداتها، واحدة من أكثر الشخصيات عنصرية وأكثرها إلحاحاً على إلحاق الإهانة بالآخرين، إما باحتقارهم، وإما بالتأكيد على مكانتها الاجتماعية كائنة (شيوخ).

ولم يكن سلوك زهرة شاذاً، بل كان تعبيراً حقيقياً عما يمارسه المجتمع ضد هؤلاء.

«الذين قدروا تسبيح القبلي ولم يستطع النظام القبلي أن يجد لهم علاقة تدل عليهم فنظر إليهم نظرة مختلفة ودونية لأنهم خارج النظام المجازي. إنها مزايا نسقية تجعل القبيلة والانتماء إليها للشرف الاجتماعي والرفعة الخلقية» (٣١).

ولهذا لا يستبعد أن يقوموا بكل الأعمال التي يأبى القيام بها الأساب كما وصفتهم زهرة.

ما يجب التأكيد عليه هنا هو أن الرواية رغم فضحها لونه الازدواجية من خلال شخصية زهرة وكيفية تعاملها مع العمال

لكن جنة وقد أصبح هذا اسمها الذي وهبها إياه النوخة لم تفكر في العودة إلى بلادها لأنها تكتشف أن بإمكانها أن تحصل على كل شيء تريده حيث هي الآن، «والوطن أصبح بعيدا. والذاكرة محت تضاريس» (٣٤)

بعد الولادة تصبح (جنة): «أم عبد الله السيدة الحرة زوجة النوخة إبراهيم العود» (٣٥) وتطلب من زوجها أن يعترف بأنها أصبحت اسمها الجديد (مروقي) بحجة أنه ليس من اللائق أن يكون لابن إبراهيم العود) خال عبد.

وأصبحت (أم عبد الله) بعد وفاة أم (عبد العزيز) الأمرة الناهية المتصرفة في كل شؤون البيت الكبير

«جنة روح البهت الحقيقية. راحتها. هدوؤه وجنته، كل المنازعات تحلها (جنة). كل خصومات الأزواج تصلحها (جنة). كل ممارك الأطفال تفحصها (جنة) وتعتبرها زوجات الأبناء قذرة في «الطاعة. الحب والقطاعة» (٣٦)

لم تفق هذه الرواية موقفا عنصريا من (العبيد) لكنها أيضا لم تفق موقفا ناقدا ضد الاستعباد، ورغم أن الأدب لا يمكن أن يكون محايدا غير أن الرواية لم تدن مهنة النواخذة التي لا يزال المجتمع يعيش من خيرها كما تقول الكاتبة في مقدمة الرواية، وإذا كانت الرواية قد اتخذت موقفا ما فإنه موقف يتفهم ويتعاطف، رغم ما أشارت إليه الرواية من ممارسات العنف والاعتصاب في رحلات (الصيد) صيد البشر وبيعهم.

فالخطاب الأدبي الذي يؤول واقعا ثقافيا سابق الوجود يعمل كذلك وفي نفس الوقت إلى العالم الواقعي الذي يعنيه ويكشف عنه ويصفه ويظلمه أوفنيه. (٣٧)

والعالم الواقعي الذي يعنيه هذه الرواية وتكشف عنه هو عالم منسجم ومتوافق مع بعضه البعض، ولا يقوم على صراع رغم حساسية القضية الرواية لم تقم بإعادة خلق أراقصاء هذا العالم رغم توجهها إلى العاصر كعالم مرجعي وتكتفي بالكشف والوصف في أسلوب أقرب إلى التجسيد منه إلى الانتقاد.

ولإضفاء مزيد من المصداقية على حركة المجتمع المتوافقة بأفرادها السادة والعبيد، يأتي الرضا والافتناع بحياة العبودية والنفي خارج الوطن من قبل (العبيد) المملوكين أنفسهم كما حدث مع (منجي) أرو(جنة) أرو(أم عبدالله) الحرة التي تصبح حرة مرة أخرى.

لا شك أن «ثقافتنا الرواية ومؤلفها كذلك تختلف باختلاف الأسبقية التاريخية والأيدولوجية» (٣٨)، ولكن في حال أن الرواية تقدم مشاهدتها وأحداثها ضمن نفس السياق، فإن تلقى الرواية رؤوية مؤلفها تخضع لنفس المعيار، فالقارئ يفهم الرواية وفق رؤوية المؤلف ومن ثم تكون له تأويلاته الخاصة، وقراءته للحد.

في النواخذة يظهر الانحياز والتأني العنصرية ضد جنس معين من البشر والتعصب لجنس آخر، وذلك من خلال المقارنة بين موقف (منجي) التي ترفض العودة إلى وطنها، وقد أعجبت بالمدينة (الكويت) في بداية وصولها، وبين موقف (نايفة) البدوية التي تزوجت (عبدالله)، وعدم قدرتها على التأقلم على المشي داخل الجدران وهي التي كانت تعيش في صحرائها الواسعة لا يحدها

والبحارة ونظرتها إليهم. إلا أنها كانت في الواقع تقف موقفاً سلبياً من القضية العنصرية، وهي تلامس السلح لكنها لا تدرك العمق، وتصل إلى حقيقة أن الجميع (مراوون)، لكن هذه الحقيقة ما تقوله الرواية بشكل مباشر، وتقول شيئاً أكثر، وإذا افترضنا أن النص سواء كان محاكياً أو خطاباً يقول موقفاً أكثر مما يقول أوير ما يقول (٣٩) فإن ما تقوله الرواية في النهاية أن هذا هو الوضع، ولا نملك غير أن نقول به، فنأصل فيه، بل ونستمتع بممارسة فوقيتنا على من هم دوننا منزلة، فهذا يحقق نواتنا، ويثبت وجودنا.

لكن الرواية في نهايتها تستدرج ويخرج صوت واحد يعارض رؤية (زهرة)، ليمثل الفكرة التي تتصارع ضد الاتجاه العنصري، وهو (جنس) (خميس) الأفريقي الذي يحقق في آخر الأمر ثورته وأهدافه، ويحرر أرضه وشعبه، نافياً بذلك كل التهم والصفات التي أُلصقت به. ما يلاحظ في الرواية أيضاً أنه لم تظهر أصوات معارضة آراء (زهرة) المجتمع في هذه الفئة من الناس، حتى المعنويون الذين توجه إليهم زهرة بالتهمة والانتقاد، وهم بذلك يسلمون بكل ما تقول بل ويغرونه، حتى (سلطان) الذي يعارض زهرة في كل صغيرة وكبيرة لم يكن يملك من أمره شيئاً عندما يتحول الإشكال إلى النسب القبلي، والمكانة الاجتماعية، وكان الرواية تؤكد على أنهم (راضون) عن وضعهم هذا، وهو أمر كالفناء والظفر لا مفر ولا مناص من الاستسلام له.

ليست (الرواية) حيث الجرم) وحدها التي تصل إلى هذه النتيجة الاستسلام والرضا بالواقع الذي وجدوا أنفسهم فيه أو أوجدوا فيه بالفعل، كذلك فإن رواية (النواخذة) تنبني على اكتاف (العبيد) الذين يظهرون جزءاً أساسياً في تكوين المجتمع وينبته، وهي تقدم صورة للعلاقات التي تجمع بين السادة والعبيد وهي صورة كما تظهرها الرواية تمثل حالة من التوافق والانسجام، فكل يعرف دوره ومكانته، فلا يحدث أي خرق لما هو سائد.

فالرواية التي كتبت (اتجند) مهنة (النواخذة) من خلال شخصية (إبراهيم العود) وأبنائه وأحفاده عبر ثلاثة أجيال، أخذت تصد كل ما يقوم به (النواخذة) من قتل وسلب واختطاف بشر من أوطانهم، وبيعهم، وامتلاكهم، ومن ثم اتزانهم خدما وحظايا.

متلما فعل (النوخة إبراهيم العود) الذي اختطف رجاله من مجاهل أفريقيا عدداً من النساء والفتيات والصبيان والرجال، مات من مات منهم في الطريق إلى الخليج، واغتصب من اغتصبت حتى وصلوا إلى أرض الوطن الجديد بعد أن توقفت السفينة في كل مدينة تقع على الخليج العربي، لتفرغ الشحنة المطلوبة من العبيد.

ثم يختار (النوخة إبراهيم العود) (منجي) الفتاة التي أعجبته بعد أن باع الآخرين، لكنه يبقى على أفيها الصغير معها. ثم تحصل (منجي) بعد ليلة انظر عليها بصديها (إبراهيم العود) الزيارة الأسبوعية لزوجته أم عبد العزيز. وتخبرها (إحدى المحدثات).

«لعله خير لك وخير عظيم. تدريين لو ولدت طفلاً معافى ستنايلين حريتك، نعتقين وتصيحين سيده وظللك يصبح نوخذة..... بإمكانك يا جنة أن تصومين لمكانك. لو ممتلك. لبلادك. أمك وأهلك. بعد الولادة الطلبي ما تريد من عمي النوخة» (٣٩)

شيء، وعانت لفترة قبل أن تتعود على الوضع في (الضر) وهي التي لا تبعد الصحراء التي قدمت منها سوى عدة أميال لم تغف الرواية موقفا انتقاديا من المجتمع والثقافة اللذين لا يقفان معاهدين في واقع الأمر من موضوع (العبيد)، وإن تناسلوا وأصبحوا جزءاً من نسج المجتمع، فالثقافة تنظر إليهم باعتبارهم أقل منزلة. وهم يعانون من نظرة دونية، وهم وإن اعتقوا يظنون بلا نسب، لا لقب ينتمون إليه إلا إلى أميائهم.

لم تظهر الرواية الصراع الذي يحقق لها روائيتها، الصراع بين الذات والآخر والذات والواقع الاجتماعي، هناك استسلام من الشخصيات لواقعها بدعمه الرضا والعرفان بالجميل للسيد الذي يأمر ويهبط وينهى ويعتق.

إنه انسجام لا يتحقق إلا في مخيلة لا تشبه الواقع وفي نفس الوقت لا تتميز بالفنية الروائية وعلى الروائي أن يمتنع عن استهلاك نوع من الوحي الجاهز يأتيه من سماء تقسم فيها الأشياء بالكتام ولا يعرف عنها شيئاً (٣٩)

هناك واقعية سطحية ومباشرة، وإنهاء يعبر عن رؤية واحدة، سواء في الطواف حيث الجسر أو النواخذة، وهذه المعالجة لم تحقق خصوصية الرواية باعتبارها شكلاً من أشكال السرد الذي يتجاوز مجال الأدب ليكون أحد المقومات الأساسية لفهمنا للواقع (٤٠)

إن تكرار علاقات الحب التي تفشل بسبب التمييز الاجتماعي، والذي في كل الحالات تكون المرأة في الدرجة العليا والرجل في الدنيا، يدل على تغفل هذه الظاهرة في نسج المجتمع بحيث يشكل هذا إبداعاً تحاول الكتابات أن يعالجها أو يشر إليها بشكل أو بآخر.

وكل هذه العلاقات تؤاد في بدايتها، عندما يعلم أحد حراس الثقافة بأسر هذه العلاقة الخارجة عن المؤلف التي يرفضها المجتمع، فإرسومية) تغرق منذ اللقاء الأول بعد (عبدالله) ابن مرموم الدلالة عندما يظهر أحد رجال الدورية لليلة (٤١)، وهما تمسح أربعين يوماً في الظلام في غرفة ضيقة عندما يعلم أبوها برغبة (سعود) العامل البسيط في الزواج منها وتخرج من الحبس وقد فقدت عفتها (٤٢)، (ووضحة) تجبر على الزواج من رجل مزواج وهي تمسح ابن مرمومها، وحتى بعد طلاقها تعاد إلى زوجها دون أن يرجع إليها في ذلك (٤٣) ولم تختلف معالجة الروايات التقليدية عن الحديثة في التعامل مع هذا الموضوع: الاستسلام وتقبل الأمر الواقع، وعلاقة تنتهي نتيجة الظروف الاجتماعية التي لا مجال لتجاوز شروطها وقوانينها

النموذج الفاعل الوحيد في الروايات هو شخصية (سعود) الذي يصير على أن يفعل شيئاً ويتحدى هذا الواقع، فيذهب ليطلب يد (هيا) بواسطة إمام المسجد، لكن الإمام الذي يتساوى الناس خلفه في الصلاة، يدرك صعوبة الأمر لأن الأمور خارج المسجد شيء آخر، وعندما يعلم (أبراهيم العود) بالأمر يعلن غضبه ويصبه على ابنته التي يقضي على حياتها ويدفعها للجنون (٤٤).

تتمحور الرواية إلى قصة الحب، وتدين كل ما يسعى إلى القضاء عليه، وتؤثر علاقة الحب لنفسها، عندما يقوم (سعود) وقد انضم إلى مجموعة من القراصنة ويهاجم سفينة (البحر) ويقتل ابنه البكر ويحرق سفينته، انتقام لا يقضي على الخصم لكنه يعاقبه

ويطعن رفضه لكل ما يشير إليه ويرمز

إنها «لغة بوجهين، دال ومطلوب، محكي ومكتوب، وشعري وسري» (٤٥)، إنها اللغة التي تتأرجح بين الإبانة والتفهم، ترفض في حالات وتقبل في أحوال، لغة تدل على تأريخ يجذب ومطلوب لا يرفض الواقع ولا يقبله

إن التعاطف مع قصة الحب شيء وإدانة أسباب وأدبا شيء آخر، تتعاطف الأعمال الروائية مع قصة الحب ومن هذا المنطلق تدوين الطبقة الاجتماعية التي تؤدي فقط إلى فصل الحببيين ولكن وفي الغالب إلى القضاء على الحياة الطبيعية للمحبين إما بالموت، أو الجنون أو الهرب إلى خارج المجتمع وألنفي إلى حياة الحقد والانتقام.

تعد «ملازمة السطوح واحدة من مشكلات التأليف والإبداع العربي» (٤٦)، التي تحول دون الوصول إلى جوهر الإشكال، وكان المشكلة الفنية هي حكاية نارية حدثت وانتجت دون أن تترك أثراً، دون أن تطل، وتتناول بالواقع، وبدون أن يقدم المؤلف/ الكاتبة بدوره في التخييل وإعادة خلق الحكاية بما يجعل القارئ هو الآخر مأزوماً وشريكاً في المشكلة الإبداعية.

تصل كل الروايات في النهاية إلى حتمية واقعية تصير الخطاب الأدبي وتحدد زاوية رؤيته فتضيق لتسعر عن رؤية واحدة، وبالتالي فهي لا تتعامل مع الحكاية باعتبارها خطاباً

«ينفخ على مستوى الأيديولوجي، فيجعله موقفاً فيه، موقعه هو نمو، ونموه هو اختلافه، هو حركته التاريخية التي تجدد ديناميتها في الصراعات التي تدفعها حوافز بشرية باحثة عن حلفاء في الحياة ضد من يسلبها الحياة» (٤٧)

إن تلك الرؤية تنطلق من واقع اجتماعي تعبر عنه وتؤكد، وهي أيضاً كأعمال إبداعية لم تستطع، رغم محاولاتها، التحرر من وطأتها، واحتلال موقع رؤيوي خاص، يناهض الرؤية الواقعية ويعارضها، أكثر من أن تكون مجرد رؤية تابعة تتفهم الواقع وتعذره، وضمناً لم تصمم بعد كروية إبداعية ذات خطاب مغاير لموقفها من المجتمع، ولم تمتلك أساليب تبيرية ضمنية تسمح لها بتبليغ خطابها دون أن تكون قد قالته بالفعل (٤٨).

ثانياً: الدلالة في النسق الإحداثي،

يقول أمبرتو إيكو: «لقد خلف لنا التأريخ تصويرون مختلفين للتأويل فتأويل نص ما حسب التصور الأول يعني الكشف عن الدلالة التي أراها المؤلف، وأعلى الأثر الكشف عن طابعها الموضوعي، وهو ما يعني إجلال جوهرها المستقل عن فعل التأويل أما التصور الثاني فيؤثر الحكم من ذلك، إن القصص تمشثل كل تأويل» (٤٩) تسعى الدراسة إلى قراءة النص الروائي من خلال الطابع العام لموضوعه، ومحاولة تأويله باتجاه يحتمله النص، وذلك من خلال إشاراته، ودلالته الإيحائية

ولابد من التأكيد على أن التأويل لن يكون اعتبارياً في «صنع المعنى» (٥٠)، ولما سوف يباحث في البحث عن المعنى على «انتاج الطرق (الدالية والنحوية والتداولية المختلفة التي تخرجنا من

يدخل الجسد بوصفه مكوناً أساسياً في تشكيل العلاقات في روايات فوزية شوش الثلاث (٥٥) وهو سبب رئيس في انفراج العلاقة وتأزمها، وفي استمرارها، وتوقفها.

وسؤال الجسد في (مزون وردة الصحراء) ظل يبحث عن إجابته عبر ثلاثة أجيال عالجت موضوعه في أطر مختلفة وأزمان متباينة، للرسم في النهاية شكلاً لعلاقة يكون الجسد هو المقياس الذي يقيم العلاقة ويقومها.

لم يطرح سؤال الجسد منفرداً عن متغيرات أخرى مثل الحب، وإدراك المعنى في الحياة، بيد أن هذه المتغيرات لم تجعل هذا السؤال سهلاً بل أدخلته في دوائر من التعقيد لها بداية ولا نهاية لها.

وعبر التجارب الثلاث لكل من (زيانة وزينة ومزون) تتخذ تجربتها (زيانة)، و(مزون) اتجاهات مقارباً يسير صوب الحب والجسد والحب عن

ماهية العلاقة بين الجسد والحب، لكن تجربة (زينة) تتخذ اتجاهات معاكسة، صوب اللاجسد، إلى الحياة بعيداً عن رغبة الجسد ومتعته التي فقدتها بسبب عملية الفتان التي شوهت جسدها، وأفقدتها الإحساس به.

وضعت (زيانة) منذ اليوم الأول الذي وعته فيه ذاك الانذاب القوي باتجاهها (إيف) كل الأسئلة التي تحد من الصراع انفراجها خارج علاقة الزواج، فعاثت حالة من الصراع والتجاذب بين أفكار عدة، واستطاعت في النهاية أن تقسي كل الأسئلة وتخبى على بعضها وتفسرها لصالح الحب. رغم إلحاح صوت زانية الميز التي ظلت تنن تحت وطأة الرجم، الصوت الذي اخفي في الوقت الذي توافقت فيه رغباتها وقناعاتها، في الوقت الذي أحدثت فيه التوازن بين عقلها وقلوبها، وأصبحت تبحث عن المعاني الأخرى الكامنة وراء الجسد ورغبته، وراء تعمره على كل أساليب القمع والعتاب.

انطلقت (زيانة) في بحثها هذا من مسلمة أنه «أمام عشق حقيقي لا تنفع تعوية ولا حصن حصين ليس أمام الشقاق إلا فريضة التسليم والرضوخ» (٥٦)، ثم بدأت تتبع أسباب هذا العلق بدءاً بغياب (حمود) زوجها - لمدة عامين في زنجبار، الغياب الذي «جعل كل جانحة من جوانحي تعطش للحب» (٥٧)، وهي تصف علاقتهما بـ(حمود) بأنه «ليس ما يسمى عاطفة لكنها شرابة» (٥٨).

كانت (زيانة) تتحاج إلى مسوغات تبرير لها ما يمكن أن تفعله ضمن تداعيات الحب والجسد، فكان لا بد من التحرر النفسي، ولابد من التفكير بصوت عالٍ عن العادات والتقاليد، واختلاف الثقافة بينها وبين (إيف) عالم الآثار الفرنسي، فتخلل معه في حوار يعبر طرفاه عن انتمائه للثقافة فنحن «نعيش وفقاً للقوانين أكثر مما نعيش وفقاً لإرادتنا ورغباتنا.. نحمل إرثاً من حياتنا حتى الممات نقبله كقانون.. لا نستطيع الخروج عنه ولا وهبنا أرواحنا لضياع أبدي» (٥٩) ومناطق الثقافة الأخرى يوضح أن هناك «قرارات فريدة لا تتسحق حينما سواي وسواك» (٦٠) لكن (زيانة) لا تستطع تجاهل المحددات الاجتماعية والدينية التي ورثتها جيلاً بعد جيل لأنها لا

وستتناول النص الروائي من حيث طرحه لإشكالية الحب والجسد، وعلاقاته المعرفية بالعالم والإنسان ومشاركة القارئ في النص.

لقد عبرت بعض روايات النسق الحدائي مثل رواية (القلق السري) لفوزية رشيد ورواية (خاتم) لرجاء عالم عن خلال لغتها الموحية، وأسلوب تناولها للأحداث يكشف عن وعي عميق، وإدراك ذي حساسية عالية تجاه الواقع وثقافته، وهيمته سلطاته بأنواعها على الفرد في المجتمع، وأثر ذلك على العلاقات بين الأفراد، ولا سيما بين قطبها الرجل والمرأة.

وقد انطلقت هذه الروايات في التعبير عن مشكلات الإنسان ابتداء من مجتمعاتها المباشرة إلى المجتمع الأكبر الذي يمثل الإنسانية في كل المجتمعات بهمومه وأسئلته ورؤيته للكون والحياة ولوجوده كإنسان مرتبط بقيم أخرى مثل الحرية، والسعادة والحب.

وكان البحث عن اليقين والمعنى، والهوية الجسدية والإنسانية هو السؤال الكبير الذي سعت الروايات إلى الكشف عن التباساته، وتحديد جوهره، والتعبير عن علاقاته مع محيطه وثقافته» (٥٢).

وإذا كانت بعض روايات هذا النسق مثل روايات (الشمس مذبذبة والليل مصهيب) و(الواحدة)، و(مزون وردة الصحراء) لفوزية شوش، ورواية (الفردوس للباب) لليلى الجهني قد طرحت أسئلة عميقة حول واقع المرأة العربية انطلاقاً من مجتمعها المحلي/ الخليجي، وحول علاقتها بجسدها من جهة وعلاقتها بالرجل من جهة ثانية مما لم رؤيتها للجسد وفقاً لهذه العلاقة (٥٣)، فإن الروايات بصدد التحليل هنا عبرت عن رؤيتها من خلال حكاية محلية/ عربية لكنها لم تقتصر على مجتمع بعينه، بل عبرت عن مجتمع إنساني يشكل فيه المرأة/ الإنسان المعنى

أولاً والمعنى، هذه الروايات تعبر عن أزمة هذا الإنسان في واقع اجتماعي يختلف تاريخاً وثقافة وأسلوب حياة

لكن الروايات تعتمد في ذلك مرجعية مشتركة مع القارئ العربي، ولهذا فهي تحيل وتؤهل وتقدم المفارقة على أساس المجتمع الذي ينتمي إليه كل من الكاتبة والقارئ وبذات الحركة التي انطلقت فيها الروايات/ الحكايات من المحلي إلى الإنساني، تنطلق من الذاتي إلى الموضوعي، ومن الخاص إلى العام، وهذه الحركات تشكل هواجس، وقلقاً إبداعياً حاداً تغير في مسار السرد، وتتقدم به وترتد إلى نقطة البداية:

إنه «عند إبداع رواية ما ثم عند إبداعها ثانية بقراءتها قراءة واعية تتعرض إلى نظام معقد من العلاقات ذات المعاني المتعددة، فإذا حاول الروائي مخلصاً إشراكنا في تجربته، وإذا بلغت واقعيتها درجة كبيرة من البقاء، فإنه كان الشكل الذي يستخدمه مناسباً تماماً لموضوعه، فإنه بالضرورة سيأخذ في اعتباره هذه النماذج من العلاقات المتباينة داخل عمله» (٥٤).

نعيش وفقاً لهذه

القوانين أكثر مما

نعيش وفقاً لإرادتنا

ورغباتنا.. نحمل

إرثاً من حياتنا حتى

الممات نقبله

كقانون.. لا نستطيع

الخروج عنه ولا

وهبنا أرواحنا

لضياع أبدي

تتسامح مع المرأة ولا سيما المتزوجة إن هي «أحببت وخانت زوجها» (٦١)، والثقافة ترد أن «ما يجمع بين رجل وامرأة حتمية مقدسة» (٦٢)، ولكنه ليس الواقع وحده وإنما هناك نفاذ آخر «ما تريد مني يحتاج على العرية.. وأنا لا أملكها.. بيني وبينك مفهوم للحرية مختلف» (٦٣)، لكن المنطق يملك مبرراته بانما فالحرية « تأتي من الداخل.. أنت حرة في حبك لي، وأنت حرة في الاختيارك لي وجسدك وقلبك حرة فيما يختاره ويرغبه» (٦٤)

وتفتحن (زيانة) وتبدأ في «جس حروف الرغبة وتهنئة تضاريس الجسد» (٦٥)، وبدأت في تقييم علاقتها ب(حمود) الذي «يحرق أرضه بالقوق والسرة، قد تصل بي وقد لا تصل.. تشبع أولا تشبع» بالمقابل فإن العلاقة مع (أييف) «تقدس وتحتفي بكل ذرة من ذرات البدن» (٦٦)، امتد تأثير هذه العلاقة الجديدة إلى كل شيء في حياة (زيانة) لأن «ثورة الجسد حررت روعي وفكري» (٦٧)

في هذه العلاقة كان الجسد غاية تدرك في حد ذاتها، ولكنه كان أيضا وسيلة لإعادة اكتشاف الذات والآخر والعباة، وكان سبيلا لإدخال (زيانة) وتعريفها على ثقافة أخرى تعبر عنها ولا تعيها. لم تعان (زيانة) صراعا كبيرا يعادل ثقل التراث والواقع، والإحاح صورت زائفة البئر/ الدين، قبل أن تقدر الاستسلام لرغبة الجسد، الذي كانت نتيجته الحمل غير الشرعي يجنين اضطرت إلى ولادته سرا في الجبال بمساعدة خادمتها (صاحلة)، كذلك لم يكن الحصول على الجمعة التي تجادل (زيانة) من أجلها شيء «دون مقابل، حيث اضطرت إلى التخلي عن المولودة (روينة) وتركها أمام بيت أحد سكان الجبال لتربيته، الأمر الذي جعل (زيانة) تشعر بالذنب والندم سنوات طويلة قبل استرجاع ابنتها إلى رعايتها.

استمر عقاب الثقافة ل(زيانة) عندما تعرضت (روينة) إلى عملية ختان بطعة كادت أن تودي بحياتها، بعد أن لازمها الحمى لأيام كانت فيها بين الحياة والموت. وتظهر المفارقة الكبرى في العلاقة بالجسد عندما تحرم (روينة) من الإحساس بجسدها في علاقتها بزوجها بسبب الفتان، وكان ما نشته (زيانة) خارج إطار الزواج، تعاقب عليه لثقافتها، في شخصية (روينة) التي ظلت محرومة من حق شرعي، بسبب خطيئة ارتكبتها الأم في حقها وحق نفسها.

«إن تحول الجسد من قيمة جنسية إلى قيمة ثقافية أدى إلى ظهور نموذج نسوي فريد هو بمثابة الإبداع النوعي في جنس النساء» (٦٨) هذه القيمة الثقافية أكدت هويته أيضا روايات أخرى (٦٩) وجملت من العلاقة بالجسد علاقة تتعامل مع المجتمع وثقافته، واكتشاف الجسد عن طريق الحب هو ما يندك جذوة المقارنة بين الجسد بماعطفة وجسد بلا عاطفة، وكانت الثقافة نفسها عاملا أساسيا بالنسبة ل(مزمون) التي لم تصل إلى إجابة على السؤال بنفس السرعة والصلص الذي وصلت به (زيانة)، وكانت رحلة (مزمون) في الكشف عن جوهر العلاقة بين الحب والجسد احتاجت إلى أكثر من مجرد حديث يجلي الرؤية، احتاجت إلى ثلاث تجارب قبل أن تصل إلى اتفاق يعقد الصلح بين طرفي اللذانيتين.

بعثت (مزمون) عن شكل للعلاقة مثالي، شكل كامل يجمع بين متقالبين، الجسد الذي لا يثبت على حال، والحب الذي يبحث فيما وراء الجسد وما

وراء اللحظة، ومشكلة (مزمون) تبدأ من مقدمة أن «الحب لم يثر شهيتي» (٧٠) ولم تصور أبدا أن هذا الذي الجميل يصعب رضاعة لهم ظل لهم مخصص كما يخصص العجل ثدي البقرة» (٧١) خشيت (مزمون) على نفسها كذات أنثوية من اقتحام يضاعفها، وخافت على نفسها كجسد يتم اجتياحه فيصعب بلا قيمة، مجرّدة من ذاته المميزه لهذا لم تستطع (مزمون) أن تمنح (خالد) الذي تزوجها وأحبها كامل حبه، وقد أسس (خالد) بذلك الجزء الذي يتوارى بعيدا عن ذاها ويؤثر العلاقة بينهما وكان يلح عليها «أحبيني.. أحبيني» (٧٢) لقد أحببت (مزمون) في (خالد) حبه لها، وبهذا المعنى أثار شهيتها للحب لكنه لم يشرع باب التأمل في مسألة الجسد والحب معا.

لم يكن الجسد حاضرا في علاقة الزوج التي ربطت بين (مزمون) و(خالد)، ويرجع سبب ذلك إلى أن الزواج علاقة تتوافق مع الشرائع والأعراف، ويصعب التعاطي مع الجسد ضمن متطلبات الزواج، وبهذا يصبح الجسد مجرد شيء عادي.

قام الجسد بوظيفة تكملية للجزء الناقص في العلاقة، وخفف من حدة الخلافات الكامنة التي «تدوب وتتناهى وتصفر تحت اجتياح المد الهرموني المتصاعدة لبحرته الحارقة والمزجية للبدن بلهيب الرغبة والتواصل» (٧٣)

بعد موت (خالد) في حادث سيارة، يظل سؤال (مزمون) بلا إجابة «هل أنكرت أنا ذلك الحب»؟ (٧٤) في علاقتها ب(ضاري) تحاول (مزمون) أن تبحث الإيجابية في علاقة يشكل فيها الجسد حضورا عنيفا ومكثفا، حضورا ينفي ما عداها، فعند اللقاء الأول بينهما وعندما تلمس ذراعه نزاعها بالصدق «تدبح جمره اشتعال من ذراعه إلى ذراعي ومنهيا يعمر جسدي باللهب والارتعاش، وشيء خارج عن إرادتي يجتاحني في لحظة عبور غريبة تهز جسدي بشكل لم أعرفه من قبل» (٧٥) منذ تلك اللحظة تبدأ (مزمون) في تأمل ماهية الجسد، في رغباته، وانفلاته، وفي تحرره وتمرد، وفي علاقه بالأنوثة وهرموناته.

وتطرح (مزمون) أسئلة حول الذكورة والفضولة، وتكتشف لأول مرة «هذا الجزء الحيواني (الذي تطلق عليه) تهنيبا اسم الأنوثة.. هذا الجزء الخارج على التشذيب والتعذيب وقيد العادات والتقاليد» (٧٦)، ويتأكد حضور الجسد المكثف من خلال استخدام مفردات معينة في وصف (ضاري) الذي يثير اسمه إلى الضراوة التي وصفها بأنها «جاذبية ذنوب» (٧٧) وهي تصفه أيضا بأنه «نفاص جامح.. أخرج بربرية أنوثتي في شكلها الحيواني للثالث من التدجين والتعذيب» (٧٨) ويهم (مزمون) أن تكون «الأنثى القوية الكاملة» (٧٩)، لأنها تدرك مقوماتها الجسدية والفكرية كأمارة جميلة ومتقنة، والبحث عن الكمال في العلاقة، والمساواة مع الآخر ضرورة نفسية/ فنية لها، فهي تكمل النقص الذي اعترى (زيانة) المتمثل في الثقافة والوعي المتقدم للذات والجسد والمجتمع، وتكمل النقص الذي اعترى (روينة) أيضا المتمثل في اكتمال الجسد، والاعتراف بمقوماته الأنثوية، لذلك يقلق (مزمون) ألا تكون ندا مساويا للآخر/ الرجل.

ثم تبدأ (مزمون) في تحرير نفسها باتجاه الجسد عندما تجد إجابة لسؤالها «هل أنا أنفاه اللند ؟ وإذا نحن متساويان في الجنب والجاذبية؟» (٨٠) عندما «تلقي ضراوة اللند في

الحيوان» (٨١) وتتفجر طاقات الجسد

لكن (مزون) لم تسلم من الإرث الثقافي الذي حملته وتقع تحت طائلته، وتدخل في صراع بين الانحراف وراء رغبة هذا الجسد الملعون الذي يكاد يخرج عن طوعه ويلتحم بحيوانيته المفقودة... ضد إرادة عقلي ووعي... ضد الأسئلة المنهورة كالمنظر... وضد قناعاتي المسبقة» (٨٢) أو التوقف واحترام ذلك الإرث.

في النهاية ينتصر الجسد بحضوره الطاعني، برغبته التي لم تتمكن (مزون) من كبح جماحها و«وجهر الجسد بإرادة التحدي... نبذ قوانينها الصارمة» (٨٣)

في هذه العلاقة اكتشفت (مزون) الأمر الذي ينقص علاقتها بـ(خالد) «هوس الحب» (٨٤) كان زواجها يفقد هذه المشاعر المتأججة في العاطفة والجسد معا.

لكن سؤال الحب والجسد لا يزال مطلقاً في سماء تأملات (مزون) السؤال الذي لم تجد إجابته كلها في العلاقة بـ(ضاري)، بدائية (ضاري) هي ما أفق العلاقة، وجعل (مزون) تتخبط في تساؤلها «إذا لم يكن حبي لخالد هو الحب هل هو هذا الحب المتهور الضاري هو الحب المرغوب والمطلوب» (٨٥)

لم ترض (مزون) عن علاقتها بـ(ضاري) لأنها لا تبحث عن مميزات تقنعها وحدها فقط، بل تبحث عن اتفاق اجتماعي على هذه المميزات، فاستخدام صيغة اسم المفعول (المرغوب، المطلوب) ولا تُحدد من يرغب ومن يطلب، تدل على أن (مزون) مدججة في الآخر/ المجتمع الذي له شروطه ومواصفاته الخاصة.

ظلت (مزون) تتذبذب في الحب في أمر العلاقة حتى ظهر (برنار مارتين) فكان «مراجل الرحمة والخلاص» (٨٦) لأنه يتمتع بالجانزية والوسامة بما يكفي لإثارة الجسد، «اشتغال العاطفة» (٨٧)، وهو مخرج فتان ممتدح يعرف تماماً متى يصور ومن أي الزوايا، وجمع بذلك كل الصفات التي نقصت في (خالد وضاري).

أصبحت الصورة واضحة في ذهن (مزون)

«الحب... الكراهية. والغيرة والاختلافات كلها تعني لي (ضاري). الاحترام، التقدير... الإعجاب والراحة والسكون. المعرفة والتقدم والنجاح كلها معنى واحد (برنار)» (٨٨)

بعد رحلة البحث والاكتشاف، ترفض (مزون) الحب وصيوات الجسد، وتكتفي بالإعجاب، وذلك في مقابل الحصول على المعرفة والتقدم والسكون والراحة، لكن هل يمكن لـ(مزون) أن ترتاح إذا هي اكتفت بمعايير عامة، معايير تتفق فيها مع الرؤية المثالية للمجتمع في اختيار الشريك، وتترك خصوصية الحب والجسد اللذين يمثلهما ضاري والثقافة التي يمثلها.

هل نشجع (مزون) لمعطيات الثقافة الغربية لتحصل على النجاة والمعرفة مقابل الإعجاب والراحة والتسكون. المعرفة والتقدم السلالة كما ادعت (مزون)؟

يظهر الانحياز للغرب من خلال علاقة (زيانة) بإليف الفرنسي أيضاً الذي تفضل على زوجها لنقص أسباب (مزون)، وتؤكد على أن حبه أبلغها « بوابة الحضارة» (٨٩) تتكرر فكرة التفضيل للمرأة في فضاء ثقافي مختلف في أكثر من عمل روائي (٩٠). سواء في روايات

النسق التقليدي أم الحديثي، وهذا يشير إلى أن المرأة تفتقد في علاقاتها بالرجل الذي ينتمي إلى ثقافتها نفسها إلى استقلال ذاتها واحترامها، ويتم التعامل معها باعتبار أنها نمط عادي ضمن المجتمع دون تمييز أو تفرد.

في رواية (مزون) وردة الصحراء أيضاً محاولة للكشف عن عالم الأنثى الداخلي، وتشكيل فضاء خاص بها، والبحث عن قيمة خاصة تعني بتفاصيل الجسد، والتصرّح عن مشاعر وأفكار تختلف عن السائد في مفاهيم الأمومة والحمل والجنس.

وهذه الرواية يمكن أن تدرج ضمن الأعمال التي وصفها الغداسي بأنها محاولة واعية لتأسيس قيمة إبداعية للأبوة تضارع الفحولة وتنافسها، التي تتحقق عبر كتابة سمات الأنوثة، وتقديمها في النص اللغوي لا على أنها استرجال، وإنما بوصفها قيمة إبداعية تجعل الأنوثة مصطلحاً إبداعياً ملطماً هو مصطلح (الفحولة) (٩١)

إن وجود المرأة في فضاء مختلف عن ثقافتها الأم كان عاملاً مهماً لتحقيقها ونجاحها على مستويات عدة، فعلى سبيل المثال نتج أثناء (نورة) الشخصية الرئسية في رواية (أشجار البراري البعيدة) أثناء إقامتها في بريطانيا في دراستها وتحصل على شهادة الدكتوراه بتفوق في مجال الرياضيات والحاسب الآلي، وتنجح في إقامة علاقة حب مع شاب بريطاني، تحقق فيها (نورة) ذاتها على الصعيد العاطفي، وكانت ترى في (دونالد) الشريك المثالي لها، ولكن اختلاف الدين والثقافة كان حائلاً أمام الزواج منه، ثم تعود إلى وطنها وتعمل في وظيفة وتبحث لها العائلة عن الزوج المناسب، كانت الاختيارات أمامها محدودة، وإمكانية اختيار الشريك بشكل حر غير واردة، تبقى ذكرى (دونالد) تجتر الحنين إلى رجل يحبها ويحترمها ويقدّر عليها، ويعاملها بوصفها إنساناً لا يقل قدراً أو كرامة عن الرجل.

وكانت (زهرة) في رواية (الطواف حيث الجمر) فتاة تقوم على خدمة أبيها وأخوتها الذكور، تصوم قبل أذان الفجر، لتعد لهم إفطارهم وما يحتاجون إليه في يومهم، وتنام بعد نوم الجميع وانقضاء الحاجات، ويتركها ابن عمها الذي أعدت منذ ولادتها لتكون زوجة له، ويهاجر ويتزوج بأخرى، فقيمت لها العائلة عن ابن عم آخر يصفرها بانثي عشر عاماً، تهرب (زهرة) رفضاً للواقع الذي تعيشه

في رحلة طويلة وشاقة تظهر شخصية (زهرة) القوية، التي تحدث الرجال وشكوكهم وزبغاتهم، وفي زنجبار حيث تعمل المرأة لتعمل نفسها، وجدت (زهرة) العبال لتختبئ لذكراة الاضطهاد أنها تستطيع المحافظة على نفسها، وأن تنجح دون الحاجة إلى رجل يقف إلى جانبها

فأدارت مزرعة ضخمة بما تشتمل عليه من عمال وأعمال، واستطاعت أن تنجح في التجارة وتحدث منافستها، وبخلت في صراعات من أجل ذلك، فعلت (زهرة) كل ذلك وهي تتخيل أخوتها وأبائها وأهل قريتها في الجبل يرون الغنوة والوفرة اللذين تمتلكهما، وهم لا يصدقون أنها هي (زهرة) نفسها التي يعرفونها، وطالما سحروا منها.

لم ترحل (صبيا) في رواية (الفردوس الياباب) إلى أرض أخرى لتطيق حياة مغايرة، كانت الرحلة هذه المرة فكرية، متأثرة بدراسة الأدب الإنجليزي واستيعاب الثقافة الغربية والإعجاب

بها تناسلت (صبا) الواقع الاجتماعي الذي تعيش، والقيود التي فرضها عليها الدين والمجتمع، فانطلقت بكل حريتها، وإيمانها بالحب في شوارع مدينتها (جدة) متجاهلة نظرات الناس وانتقاداتهم، وأحببت (عامار) ولم تأبه بأية محظورات كانت (صبا) تعلم بقلقة تمارسها كما قرأت عنها في القصاصات والروايات، ويعمال يشبه عالم الأدب لا تقيدته شروط، ولا تسليه القوانين حريته.

كانت رحلة (شهرزاد) في رواية (القلق السري) ترحالاً من نوع خاص، يبحث في جميع الثقافات الإنسانية ويقارن بينها، ترحالاً يبحث عن ماهية الأشياء والإنسان والمرأة والرجل بحثاً مضنياً وعميقاً، ولا يصل إلى قرارات يقينية وقاطعة.

تهرب (شهرزاد) هرباً فكرياً وفنيّاً، تترك بيتها لتبحث عن نفسها وعن الثقافات والأفكار التي أمنت بها من خلال الكتب وحكايات جدها (الشيخ مهروب) الذي يفسقني ليرتكبها وحيدة بلا صديق يشاركها هذه الأفكار الذائنة على سائد المجتمع وعرفه.

تبحث (شهرزاد) في الخطوط الأربعة التي مثلت الثقافات الإنسانية في الشرق والغرب، فتظهر لها التناقضات حيناً والانسجام حيناً آخر، وفي كل بحث تجد (شهرزاد) جزءاً منها لكنها أيداً لم تتوصل إلى مطلق، إلى حقيقة كلية، حتى في الخط الذي أطلقت عليه (تشابك الخطوط) والذي توصلت فيه حلاً يتمثل في دمج الثقافات والحضارات كلها.

ورغم أن (شهرزاد) لم تتوصل إلى يقين قاطع في رحلتها تلك، غير أنها تكتشف بشكل حاسم أن «الرحلة هي تلك التي في الداخل ومرآة المشاهد الخارجية مجرد وهم يطفو على سطح المعق... وما لم تتشظ القوقعة الخارجية فلن يصفو ويخرج ذلك الجوهر العميق» (٩٧).

٢- النص الروائي وأسئلة الإنسان ومشاركة القارئ:

تقوم رواية (القلق السري) لغزوية رشده على ثنائية الوهم والحقيقة، الشك واليقين، الحلم والواقع، وذلك من حيث الشكل والمحتوى، من حيث هيئة الخطاب ودلالة الحكاية فيه.

فشهرزاد - الشخصية الرئيسية - التي تقرر بعد وفاة جدها أن تقطع صلقتها بالعلم الخارجي كوجود مادي تتعاطى معه وتتفاعل، فتحبس نفسها في غرفتها وتعيش مع هيباتاتها، وتبهرجتها، وأفكارها وتكرارها، ويرواها المستقبليّة. في الغرفة التي تسمى كل عالمها تصنع شهرزاد فضاء ممتداً من الثقافات والحضارات وتاريخ التسلط على المرأة أو تحريرها، في هذه الغرفة يصبح النفي حضوراً مكثفاً، وتصبح العزلة انفتاحاً على عوالم خيالية لا تحد، وفي هذه الغرفة لا يمكن الفصل بين الذكر والخيال، بين الماضي والحاضر، بين الحلم والواقع، بين التمني والرفض. هذا الشكل الروائي يشير إلى فوضى الحياة وعدم ترتيبها وفق نظام معين، إنها تشبه ذهن / عقل شهرزاد / الإنسان، الذي تمر فيه كل هذه المفردات في غير ما ترتيب، وبأسلوب لا تعرف بدايته من نهايته، وهذا الشكل يشير إلى أيضاً إلى نتيجة الموت الذي قامت به شهرزاد في ارتحالها عبر الخطوط التي ترمز إلى الثقافات المختلفة، وكيفية تعاملها مع المرأة ونظرتها إلى شكل

علاقتها بالرجل، وهي نتيجة مؤلّاه أن «التجربة تزيد الإنسان إرباكاً وغواية» (٩٢) وأن «الوهم هو فيما تراه العين» (٩٤)، وهي نتيجة تؤكد وتثبت السؤال «أين هو ذلك اليقين المخبوء» (٩٥).

فقد توصلت شهرزاد بعد رحلتها في خط الاستواء الذي يقصد المرأة ويطلق له حريته، وفي خط الجليد الذي يساوي بين جسد المرأة وجسد الرجل ويمنحها حرية الاختيار، وفي خط المتوسط الذي يسفر عن ازدواجية المبادئ والتضمرات، ازدواجية بين حفظ كرامة المرأة وشرعها وطريقة التعامل معها، بين منحها قسطاً من الحرية التي يقبس الرجل مقدارها ونوعها وبين السجن الذي تضعها بين جدرانها السلطات التي تمثل المجتمع بإثره الحضاري، والدين بثقافته وروحيته.

توصلت شهرزاد في النهاية إلى (تشابك الخطوط) النصور الذي ظنت شهرزاد أنه سيجل الإشكال، لكنها اكتشفت اختلاطاً لا يؤدي إلى يقين أو إلى وضع يسكت أسئلتها ويحقق الاستقرار لواقع المرأة، فالمرأة نفسها تلقي ما يمكن أن ترفضه امرأة أخرى في ثقافة أخرى والعكس صحيح.

لم تكن الحكاية في (القلق السري) مجرد إخبار أو سرد قدمته الشخصيات والأحداث، ولكنها كانت خطاباً لم تقله الرواية كله، وقد تضافر الشكل الروائي للنص مع موضوعه ليبر كل منهما عن الآخر وعن الخطاب في نهاية الأمر، وأكدت الرواية أن «غيبوبة ليست فيما تقدم، إنها تكوين مشهد يبقى لغزاً بالنسبة إلينا، ولكنه لا يخبر أن يكون تابعا لنظام المحاكاة» (٩٦).

فالرواية لا تنقل الواقع وتحاكيه، بل تقول بنية الرواية على الاختلاط والاشتباك، والجدل بين ثنائيات لا تنتهي إلى حقيقة واقعية مطلقة، اللغزانيات التي تشكل أسئلة الإنسان صراعاً مع الواقع.

إن جوهر النص وطابعه العام يشير إلى وضع المرأة في المجتمع العربي من خلال شهرزاد التي عاشت كل حياتها في بيتها، تقضي الوقت في القراءة داخل غرفتها، والتصارو مع كائنات لا وجود لها إلا في مخيلتها المنقطعة عن الحياة الفعلية لتعرب إلى حياة تشكلها وتكونها وحدها وتعيش فيها مع شخصيات متخيلة وفضالات لا تتبع جغرافياً معينة. المرأة التي تنتهي حياتها بشكل خارج على العادة، بعد شكل مغاير ويتناسل مع نهاية (شهرزاد) ألف لولة وليلة التي يطفح لها إيجابها لثلاثة من الذكور (٩٧) فيبقى على حياتها (شهرزاد)، هؤلاء الذكور الثلاثة أنفسهم أحرقوا شهرزاد (القلق السري) عندما خرجت على طاعتهم، وهربت إلى عالم تبحث فيه عن تجربتها الخاصة، هؤلاء الذكور الذين يمثلون سلطة المجتمع التي يتوارثونها نكراً بعد ذكر، إنهم «ورثة ما يجب المحافظة عليه» (٩٨) كما تصفهم شهرزاد.

إن التناسل مع بطة ألف لولة وليلة : شهرزاد المرأة الأكثر شهرة في تاريخ الحكاية العربية يشير إلى حالة من اللبائ في وضع المرأة، الوضع الذي يعبر بوضوح عن حالة اللق من الموت والخوف على الحياة، والتهديد بالقتل يمثل حيلة سرور شهرزاد / الرجل / السلطة منذ ذلك التاريخ البعيد إلى يومنا هذا.

لكن البنية العميقة للنص تطرح أسئلة تتجاوز وضع المرأة في

المجتمع العربي إلى مشكلة إنسان في الحياة، وهي أسئلة تضع صورة الرجل في حالة اهتزاز تجاه ما يربط من ثقافة وسلطة، وذلك عبر المقارنة بين ثقافات تضع المرأة في مكانة أرفع من الرجل، وأخرى تساويها به.

ما تدل عليه هذه البنى المصيبة هو أن الرجل والمرأة في النهاية يتساويان باعتبار إنسانيتهما، لكنهما يختلفان باعتبار الاختلاف الفسيولوجي الذي يجدا نفسيهما عليه، وهما يتشابهان ويختلفان بذات النسبة التي تختلف. أو تشابه امرأة بامرأة أو رجل برجل، ورغم هذا فإن العالم بينهما يقوم على الصراع والتناحر من جانب، وعلى الاتحاد والحب من جوانب أخرى.

إن رواية (القلق السري) لا تفترض - كما يفعل كتاب معاصرون - أنها تعرف كل شيء، ولهذا فهي لا تجيب على الأسئلة أو أنها تجيب عليها بدون يقين - يشك يسري في حروفها، ولا تحاول أن تكون علما أو تاريخا فتقدم إجابات لأسئلة الإنسان بيقين وثبات وحسم قطعي. هذه الرواية تؤمن أن «موضوع الروائي لا يمكن إدراكه بمثل هذه الطرق، للفرق بترابز غموضه، ولا يقتضاه، والنماذج الأدبية يصيبها البلبس، ولغز الإنسان قائم يتهدى» (٩٩).

لقد وضعت (القلق السري) القارئ في وضع المشاركة في تشكيل النص، في الوقت الذي وضعت فيه (شهرزاد) في حالة من التفاعيات السردية، بين ماهية الطم، وماهية الحكاية الأصلية للخطاب، وبين زمن الحكاية وزمن السرد، وزمن الحكاية المتداخلة والمتداخلة معها المتداخلة، وعندما يزداد عالم شهرزاد تعقيدا، يتطور القارئ أكثر في محاولة الفهم وتنظيم الأحداث، وترتيب العلاقات. إن العمل الروائي الذي «يتطلب من قارئه جهدا خاصا عند قراءته» (١٠٠) هو عمل يتملك الحياة، ويضرب بتساؤلاته في أغوارها السحيقة، وهو عمل يقيم علاقة توازن مع القارئ لأن «إبداع الرواية لا يشكل حلم بقصة لكتابتها فقط بل للقارئ أيضا» (١٠١) والروائي وهو يترك مساحة للقارئ وي طرح أسئلة حول كيفية رؤية الناس للعمل الروائي، ولماذا يرى شخص ما نموذجا معينا ولا شيء آخر في العمل نفسه، وهو يفعل ذلك بدور القارئ للمشاركة في عمله (١٠٢).

وقراءة النص الأدبي من هذا المنطلق ليست مجرد تلق لأفكار وأساليب الكتاب بشكل حيادي، بل إن

«القراءة من حيث هي موقع وزمن وثقافة مشاركة في تقويم مجالتي الأدب ومساهمة بالثقافة، في عملية إنتاج قيم الثقافية». ليست الثقافة بهذا المفهوم، مجرد تلق، أو قبول بمرسلة النص، وللاذنب لكانت القراءة مجرد تماء مع النص، يكرس له سلطة، وللأدب نخوية، وللمغة بلاغة تميم الحياة في اللغة. إن تخلي القارئ عن فاعليتها في الأدب هو بمثابة تفريغ اللغة عن منابها في اليوم، وعن المتداول في الحياة، وهو بالتالي تفريغ للأدب من مرويحات الناس واستهواهم وأساطيرهم، وعن التنزي بكل ما يحل به من أحداث ووقائع هي على نواصها وجزئياتها لب الحياة، وسوالها الأصم المظلم تحت ركاب الكلام، السؤال الذي تبحث عنه، وتتولد معه، القراءة المنطقية» (١٠٣).

إن هروب (شهرزاد) من بيتها هذا الهروب الذي يقف في الحلم

والبقعة، الهروب الذي تتركه الرواية معلقا في خيال غامض، يدفع بالقارئ إلى مزيد من التورط في النص الذي يعتبر حرية الخيال أعلى ما يمتلكه الروائي (١٠٤)، النص الذي أسئلته أسئلة للقارئ عبر شخصية (شهرزاد)، التي هربت وهي تحمل تساؤلات «سعيها وراء امتلاك ما تسميه المعنى أو الجوهر» (١٠٥).

وهي تساؤلات تفتح حول المرأة ككيونة وجود في واقع اجتماعي معين، وتسائلات حول علاقتها بالرجل ونظرة المجتمع إليها، ومن ذلك الأسئلة تلك أسئلة أخرى حول الحرية، والجسد والحب، وتبدأ أسئلة (شهرزاد) من العلاقة الجدلية بين الرجل والمرأة التي يحكمها قانون الطبيعة «لماذا تابع ومتبوع» (١٠٦) «وماذا لو كان العالم قسمة عادلة بينهما» (١٠٧)، ولماذا تكون المطاردة هي حتمية العلاقة بينهما فتكون «الأنثى الطريدة، والرجل الصيد ولا زمن لفكك من المطاردة» (١٠٨).

ولا تفهم (شهرزاد) لماذا تطالب المرأة دائما بالتنازل في كل أنواع العلاقة بالرجل حتى في علاقة الحب، فلماذا بسبب الحب يجب «على الإنسان أن يفرط حتى يهرط»، أي حب هو في معادلة مغلوطة» (١٠٩)، «ولماذا بالنسبة لنا أننحن النساء الحب أو الحرية» (١١٠).

وتظهر علاقة الحب نفسها ل(شهرزاد) ملتبسة وغير واضحة : «ثم ما هو الحب، هل هو الذي يجعل من حياتنا شيئا أجمل، أم أنه الأجل لأنه يخلطنا في المعنى والمختلف في سياق الرثابة؟ هل هو ما نبحث عنه في دلماننا فنجد في الآخر، أم هو الذي يعلمنا كيف نفتش في دلماننا عن أجمل ما فيه وأكثره رفقا ورقة» (١١١).

وما يزيد الأمر تعقيدا وضوحا ولا تستوعبه (شهرزاد) هي: «ما الذي يحدث فجأة؟ لماذا يفر المحبون كل تجاه الآخر بعد أن يصلوا لبعضهم؟» (١١٢).

أسئلة تدفع (شهرزاد) لتشد رحالها في بحث فكري خاص، يتعد بها ويبحث لها عن إجابات لأسئلتها المتوالدة والمتعاطلة فلم تكن «الأسئلة ما يهرب منها وإنما يقين الإجابات» (١١٣).

تطوف شهرزاد بين حرية الجسد وحرية التعبير عنه والتوحيد مع الطبيعة في خط الاستواء، وبين حرية الحب والتعبير عنه وتقدم الحضارة في خط الجليد، وبين ازدواجية الفكر والسلوك في خط المتوسط، ثم حيث تتشابه الخطوط وتكرر الأسئلة ولا يتوقف، «ما اختلطت كل المعايير الآن دفعة واحدة وكل يجد تبريره المنطقي» (١١٤).

لا تخرج (شهرزاد) رغم ذلك خالية من الحكمة لأن شخصيتها المبنية على قراءة حقيقية، قراءة الواقع وتأمله، تجعلها قادرة على الوصول إلى يقيناتها الخاصة، لكنها ظلت على هيئتها الأولى هيئة الأسئلة «لماذا الحب بكل تجلياته الإنسانية المنقرعة، وحده قادر على كشف المغزى الهولي الرابض فيها» (١١٥).

وتصل شهرزاد إلى حقيقة واحدة وهي أن «الفكرة والكلمة وقليلها الحرية وراء كل شيء ولا جلال» (١١٦)، استطاعت (شهرزاد) أخيرا أن تمتلك المعنى أو الجوهر الذي طالما طالما عنه، وإن يكن هذا المعنى في دائرة اللثك فلكي يبقى (شهرزاد) في دائرة النضج الذي يضفي

عليها الكثير من التعميز والاختلاف والقدرة على خلق المألوف والطواف في دائرة الحمرات وتحدي السائد والمعروف، ويسلبها الكثير من القطعية والجزم لتحافظ بذلك على عمق المعنى، وجوهر الاختلاف، ومرونة الحركة والانعتقاد.

لقد مثلت (شهرزاد) المرأة العربية المثقفة التي تتورط معرفيا بما خاير واقع مجتمعاتها وخلفياتها الأيدلوجية، تلك المثقفة التي تعلم إلى تجربة نخوضها وحدها دون وصاية، تكتفي نفسها، وتحدد طريقها، وإن بدت «التجربة» تزيد الإنسان إرباكا وغواية» (١١٧)، إنها المرأة المثقفة التي تحمل بالحرية، تلك الحرية التي بداخلنا وهي لا تعطي ثمارها سريعا» (١١٨) إنها الحرية التي تحتاج إلى من يناضل من أجلها، وليس فقط اللغة تحتاج إلى امرأة تناضل من أجل أنوثة النص، وأنوثة قلم الكاتبة، لكي ترد اللغة إلى أصلها الأول وهو الأنوثة (١١٩)

وإذا كان الغلامي يرى أن ثبات اللغة والنص لن يتحققا إلا بعد أن تكتنز الذاكرة بالمعنى المؤنث والأنوثة، وهو شرط لم يتحقق بعد وإن كانت الكاتبة الجديدة تسير باتجاهه بوعي واضح، فإن المرأة نفسها تبدو قلقة ومتأرجحة بين عالمين للغتين، وتحتاج إلى أن تتحرر من ثقافة تسلطت عليها طويلا، هي امرأة يحدد هويتها الرجل، ويتدخل في أدق تفاصيل الهوية الشخصية وهو الجسد.

إن (خاتم) تعبر عن حيرة المرأة وانتماها بطرحها تساؤلات أكثر ألما وربما رعبا، روية لا تستشرف مستقبلا مضيقا، إنها قائم ضبابي في أفضل أحواله، أو هو معتم كما يتنبأ به النص الروائي في (خاتم)، يذكر أمبريو ليكي في كتابه بين السيميائيات والتفكيكية أنه «من الصعب معرفة ما إذا كان تأويل ما تأويل صحيحا، وبالمقابل من السهل جدا التعرف على التأويل الردي» (١٢٠) ويقول أيضا أنه «لو اقتصر التمثيل الدلالي على الجسد القاموسي، لما تضمن سوى الخصائص التحليلية مستبعدا الخصائص المركبة، أي تلك التي تستدعي معرفة العالم» (١٢١)

يساحل التحليل في هذا القسم أن يقدم تأويلا منطقيا لمقولة الأحداث والوقائع في رواية (خاتم) لرجاء عالم (السعودية) وذلك بالاستناد إلى إشارات الكلمات، والرموز المستخدمة في النص الروائي وذلك من خلال علاقتها بواقعها الثقافي غير معزولة من محيطها الذي تفسر ضمنه ومن خلاله، فمعنى الإشارة أو الكلمة ليس معضى وظيفة لمكانتها في نظام تبادل واستعمالها في موقف تنابهي، ولكن المعنى وظيفة التجربة الإنسانية أيضا» (١٢٢)

أما (خاتم) فهي آخر ولادات (الشيخ نصيب)، الذي تعود أن يربز ويتوالم في كل ولادة أحمدها أنثى والأخر ذكر، بقيت الإنثى، ومات الذكور في الحروب، في الولادة الأخيرة، خاتمة الولادات، ولدت خاتم- وحدها، وهي لا تحمل انتباه إلى جنس معين، فلا هي بالأنثى ولا هي بالذكر عاشت (خاتم) بغياب الأنثى في البيت، وخارجها بغياب الذكر، فعاثت حياة منقسمة بين عالمين، تحمل هويتين أولاهوية هكذا استمرت حتى توحد جسدها بالوجد الذي تعلمت العزف عليه، وأخذت تداعب أوتارها فتشتر ألعانا عجبا، علمتها إيائها (زوياب) المغنية، الأنثى باسم ذكر، وقد تعرفت على (خاتم) الأنثى بغياب ذكر.

يؤرق (خاتم) عدم انتماها إلى جنس محدد، ولا تفهم لماذا لا يتخذ جسدها شكلا ما، ولماذا لا يرغب فيها الآخر، وهي تعلم بأن تكون كأي أنثى تتزوج وتصل لجنس لا يتجاوز.

« أشعر بجسدي موصد، لكنني غير مخلوق ليبتح ويحمل، كمن يحتاج على وسيط للحمل منه، أتحقق لهذا ألجا للعدو، أبيع صبيحا للحمل عني؟ عندني شوق للحمل، وشوق لصبي، أتعرفين كيف هو هذا الألم الماسك بجسدي؟ شوقي خطيئة» (١٢٣)

وتتساءل خاتم أيضا لماذا لا يطوق جسدي فيستسلم لهذه الرغبة الحارقة لاحتواء جنين بجسدي، ولا يستسلم للرغبة في الانسحاب لجسد؟ لم يتجنب جسدي الانسحاب لحالة» (١٢٤) وتزداد الأسئلة عمقا وحيرة فتفتحه (خاتم) إلى إمام المسجد وتساله

« أيتها هذا الذي يتصدر الجلسات من انكشاف هوية، من قفل هوية، من انغلاق باب، تريد أن تعرف ما أنا؟ قل لي: ما أنت؟ لو أوضحت كامل أطرافك هكذا، لاستطيع أن تحبسي في جنس» (١٢٥)

وتصبح الأسئلة أكثر إيلا ولسفية

« حين يكون جسدك من حجر لا يعود يحل بالأطفال والقوالب، قل لي كيف تختار صوتك كل صلاة؟ أي نبرة هي للروح أنثى نكرة أم أنثى؟ هي أيضا لا تحفل ما تكون؟ أنا أيضا لا أريد أن أحفل، لكن هناك مقدر، طرق يتقدم صوبي، أنت جعلتني الآن أراه قادما، أريد أن يشفق جسدي، أوبعضني على جنابحين أنا لا أريد أن أظهر» (١٢٦)

تعي (خاتم) أنها لا تمتلك حرية الاختيار بين جسدتين، وهي فوق ذلك محكومة بسلطة لا تقل تحكما عن غربة الجسد والإصطناع عن الانتماء، هي سلطة الأب/ الرجل الذي لا يعلم بجليها في العزف على اللود في (الصديرة) عالم (الشيخة تحفة) ويدانتها.

العالم الذي تمارس فيه حرية ما كانت تمتلكها لولا إتقانها للعزف، حيث تذهب متخفية في ثوب صبي، تدرك (خاتم) إلى أي مدى هي على شفا جرف لا تعرف له قرارا

«كلمة طائشة.. كلمة تبخل أبني كفيولة بإطلاق المفارق صوبي لتمزقني، كفيولة بفعل الأبواب وتركي خارج العود، خارج الحميم، خارج جسدي هذا الكلي، كلمة واحدة كفيولة بشطري نصفين... أهدأ ما أسعى إليه ويرعيني هذه الكلمة السكين؟ في الشامة عشرة، في العشرين، في الثلاثين، في غصصة عين يستحم على أبي الاختيار لي بين جسدتين» (١٢٧)

ما يقض أفكار (خاتم) أنها ليست على يقين من هو صاحب القرار في النهاية، ويعلن مصير جسدها «أنتن لي في هذا الجسد خيار؟ أم كل الخيار للشيخ نصيب؟ هو ولي هذا الجسد أم أنت الولي؟ من سيفرد إرسانتي لذكر أولأنثى؟ ومتى؟ ولماذا توفظ هذا السؤال ليوزقني الآن» (١٢٨)

تتيسر (خاتم) من قدرتها على التوصل إلى إجابة تشفي غليلها، وتذهب بحرارة الأسئلة التي شرعت تشعل حريقا في صدرها، فألقط بحمل الأسئلة والإجابة، الأسئلة الأخيرة، الأسئلة الكلية، التي تريد إجابة واحدة محددة

« لماذا يأخذ هذا الجسد يرتد بخوف، لم أشعر به وفجأة يلهث كمن على هاوية لتعجيل الاختيار؟ لم يريد السقوط للأفقال؟

فما عسى الأئمة مثلك يفعلون في جسدتي؟ ما حكم هذا الباب؟ يا محراب بوسك لمي لعدفونك الصالح فلا أرجع لذلك السؤال الزواف في الخارج ينتظر» (١٢٩)

إنها ليست أسئلة (خاتم) وحدها التي لم تستطع بولم تمتلك القدرة على الاختيار بين جسدتي، كل منهما ينتمي إلى وسط وثقافة خاصة، ضمن الوسط والثقافة الأكبر، وسطين عاشت فيهما (خاتم) كليهما بشخصية واحدة أومختلفة، وروح واحدة أومشتركة، وجسد واحد يحمل سمات الوسطين، لكنهما لم تظهر بمعالمهما الخاص، بجسدهما الذي يحدد الانتماء الأخير، فبحثت عن انتماء لا يحتاج إلى ذكورة أوأنوثة هو عالم الموسيقى

ليست أسئلة (خاتم) وحدها هذه الحال من البحث عن الهوية والانتماء المفقود، الذي قد يتعلق بالجسد أوبجوهه الإنسان أوالثقافة. إنها حالة المرأة المحاصرة أينما حلت، فلا اتفاق على أنوثتها، فإذا كانت المرأة كاملة الأنوثة فهي إنسان لا يفكر ولا يملك حرية الاختيار والعمل، فتحكم عليها السلطة الاجتماعية بالصيانة، وإذا كانت المرأة تتميز بصفات القوة والعقل فهي أنثى ناقصة، وهي صفة ترفضها الثقافة الذكورية وتعتبرها عيباً يحط من قدر المرأة بالإضافة إلى اعتبارها مظلوماً ناقصاً أصلاً.

وه مثلما يجري حصر الأنوثة في أجزاء محددة من الجسد ذاته، فليس كل ما في الجسد مطلوباً أوشرطاً للأنوثة، بل إن بعضه مضاف للأنوثة، مثل العقل واللسان والخصلية الجسدية الزائدة للقوق، وهذه كلها... إن وجدت. فهي علامات ذكورية تظهر على الأنثى وتجرى دائماً لإزالتها أوإخفائها بوسائط ثقافية جرى التواطؤ عليها (١٣٠) وتبقى المرأة في واقعها مثل (خاتم) إذا هي أرادت الاختيار، والانتماء إلى عالم يرضيها، ويؤكد هويتها التي تتأرجح بين عالمين، إلى أن يختار لها الرجل/ السلطة ما تراه مناسباً، ما توحي به هذه الرواية في دلالتها أن المرأة/ الكاتبة التي تمتلك أداة القلم/ الذكر، تقوم بتشكيل عالم يحقق ذاتها، ويثبت هويتها، وهي تستخدم كلمات/ مؤنثة لترسم وجودها، وتؤسس لها تاريخها لغويًا بمبادئ تاريخ الرجل، لهذا تقع المرأة/ الكاتبة في صراع دائم بين الذكورة والأنوثة إن هذه النصوص الروائية وهي تعتمد على خيال القارئ، كما تقوم على خيال الكاتب، وهي تطرح موضوعاتها التي تتناسب مع الشكل والتقنيات المستخدمة/ تترك مجالاً واسعاً لتعدد القراءات، وتؤويل الإشارات، وتوظف من أجل تحقيق ذلك رموزاً وأحالات يفهمها القارئ من خلال ثقافته فيقدم تفسيره الخاص.

إن هذه النصوص التي لا تنحصر دلالاتها في الواقعي والمعيشي، هي نصوص مفتوحة الاحتمالات على دلالات إيحائية، البحث عنها هو دور القارئ، الذي لا يقتصر على القراءة فقط وإنما هو «قارئ طليق ونشط هو ناقد، وشاهد وضمير، ومن أجل ما أمثل هذا القارئ من دور في تغيير واقعنا الاجتماعي ون تطوير ثقافتنا المعرفية، وصياغة قيمنا الجمالية المعنية بكرامة الإنسان والارتقاء بحياته» (١٣١)

لقد استطاعت هذه النصوص أن تدرك أهمية القارئ، ليس القارئ السلبي الذي يستمتع بقراءة النص وحسب، بل ذلك الذي

يشارك في صناعة وصياغة أحداثه، وتجسيد شخصياته، وعبرته رفضها. أي النصوص - في أن تكون نتاجات راكمة، تغييراً عن معرفة الكاتب المحدودة، ويعت أن القارئ المثقف بنأى عن ما هو أحادي وفق وساذج (١٣٢).

لقد بخلت روايات النسق الحدائي وخاصة روايات فورية رشيد، ورجاء عالم في علاقة وطيدة معقدة مع القارئ، مثل تلك العلاقات التي ربطت بين شخصيات الروايات، وبين عناصرها التي تداخلت وما يزال هذا التداخل مشتبكاً، العناصر التي تم الاحتفاء بها، فاحتفت بالنص، مثل عناصر اللغة، والزمان، والفضاء الروائي. ورغم هذه العلاقة، حافظت النصوص الروائية على استقلالها كأعمال فنية لها عالمها الخاص الذي يوهم القارئ بحقيقتها، وهي توفر في ذات الوقت إمكانية دخول القارئ في علاقة مع عالم الرواية للناخب بالحياء:

« لتجاوز معنى الحياة فيه، وهي تؤسس في الآن نفسه، لمعثة قراءته، وتساهم في صياغة قيمة الجمالية، وهي بهذا كله تدخل العمل الأدبي في علاقته المركبة المنسوجة بين الكتابة والقراءة والحياة» (١٣٣)

خاتمة

لقد شكلت المرأة وعلاقتها بالرجل والواقع الاجتماعي الموضوعة الأساسية في الخطاب الروائي النسائي في الخليج، وقد تبين من خلال الدراسة أن

- ١- خطاب روايات النسق التقليدي عبر من رؤيته للإنسان الخليجي رجلاً كان له أدمة تحت ظل السلطات الاجتماعية والدينية، وهي رؤية مباشرة وواقعية تنقل عن الواقع وتعب عنه، ولا تتدخل روايات النسق فيها لإضفاء الأبعاد الروائية على الأعمال
- ٢- تشكل حكيكات الحب الغاشنة بسبب التمييز الطبقي موضوعاً أساسياً لروايات النسق التقليدي، وقد تم معالجتها بأسلوب واقعي، يعكس في النهاية استسلام الطرفين للسلطة الاجتماعية ومعيشتها
- ٣- أظهر الخطاب الروائي في روايات النسق الحدائي الإنسان الخليجي أكثر وعياً وإدراكاً لواقعهم، وأقدر على مقاومة سلطاته في ظل هذا الوعي المتقدم
- ٤- لاد تشابهت بعض الروى الحدائية مع التقليدية من حيث الاستسلام للواقع، والاقرب بفضل المحاولة لتجاوز ثقافته المهيمنة
- ٥- عالج الخطاب الحدائي مشكلات الإنسان في علاقته بواقعهم، وبالأحر، بأسلوب يعبر عن الواقع ولا يظل عنه، أسلوب يترك لتساؤل مساحة تعجز العمل الفني عما سواه، وتسمح للقارئ بممارسة دور يشارك فيه في صياغة النص، وتكوين آراء ورؤى مختلفة لتقدم باختلاف القراء وثقافتهم
- ٦- تبحث بعض نصوص النسق الحدائي في أسئلة الإنسان التي لا أجوبة لها هي أسئلة الحياة والوجود، وتعبّر عن فكر الإنسان وشكوهه وغيظه، أسئلة تظل دائماً بلا إجابة، وهي اللغز الذي يكسب العمل الفني قيمته ونجاحه.

الهوامش

- ١- تودوروف، الشعرية ص ٣٥
- ٢- المصدر السابق ص ٥١
- ٣- الفخيني - المرأة واللق في ١٥٨
- ٤- سعيد - تحليل الخطاب الروائي ص ٢٨٢

٥. هال. إدوارد البروكسيميا أو علم المكان - العرب والفكر العالمي ج٢ - ص٦٨

٦- من هذه الروايات أحلام البحر القديمة - شعاع خليفة، وسمية تخرج من البحر - ليلي العثمان، والطوف حيث الجمر بديرية الشحي

٧- ومنها روايات المواجهة والشمس مذبوحة، ومزون وردة الصحراء - فريدة شويل

٨- برنارد فايت - الفن الروائي ص ٦٣

٩- أنظر بديرية الشحي الطواف حيث الجمر

١٠- نفس ص ١٤

١١- نفس ص ١٤

١٢- نفس ص ١١٧

١٣- نفس ص ١٠١

١٤- نفس ص ١٣٥

١٥- نفس ص ٢١٤

١٦- المصدر السابق ص ١٨٤

١٧- الشحي - بديرية - الطواف حيث الجمر ص ٣٠

١٨- نفس ص ١٨

١٩- نفس ص ١٤٣

٢٠- نفس ص ٢٨

٢١- نفس ص ٢٨

٢٢- نفس ص ١٠١

٢٣- نفس ص ٢٨

٢٤- نفس ص ٢٨

٢٥- نفس ص ٢٨

٢٦- نفس ص ٢٨

٢٧- نفس ص ٢٨

٢٨- نفس ص ٢٨

٢٩- نفس ص ٢٨

٣٠- نفس ص ٢٨

٣١- نفس ص ٢٨

٣٢- نفس ص ٢٨

٣٣- نفس ص ٢٨

٣٤- نفس ص ٢٨

٣٥- نفس ص ٢٨

٣٦- نفس ص ٢٨

٣٧- نفس ص ٢٨

٣٨- نفس ص ٢٨

٣٩- نفس ص ٢٨

٤٠- نفس ص ٢٨

٤١- نفس ص ٢٨

٤٢- نفس ص ٢٨

٤٣- نفس ص ٢٨

٤٤- نفس ص ٢٨

٤٥- نفس ص ٢٨

٤٦- نفس ص ٢٨

٤٧- نفس ص ٢٨

٤٨- نفس ص ٢٨

٤٩- نفس ص ٢٨

٥٠- نفس ص ٢٨

٥١- نفس ص ٢٨

٥٢- نفس ص ٢٨

٥٣- نفس ص ٢٨

٥٤- نفس ص ٢٨

٥٥- نفس ص ٢٨

٥٦- نفس ص ٢٨

٥٧- نفس ص ٢٨

٥٨- نفس ص ٢٨

٥٩- نفس ص ٢٨

٦٠- نفس ص ٢٨

٦١- نفس ص ٢٨

٦٢- نفس ص ٢٨

٦٣- نفس ص ٢٨

٦٤- نفس ص ٢٨

٦٥- نفس ص ٢٨

٦٦- نفس ص ٢٨

٦٧- نفس ص ٢٨

٦٨- نفس ص ٢٨

٦٩- نفس ص ٢٨

٧٠- نفس ص ٢٨

٧١- نفس ص ٢٨

٧٢- نفس ص ٢٨

٧٣- نفس ص ٢٨

٧٤- نفس ص ٢٨

٧٥- نفس ص ٢٨

٧٦- نفس ص ٢٨

٧٧- نفس ص ٢٨

٧٨- نفس ص ٢٨

٧٩- نفس ص ٢٨

٨٠- نفس ص ٢٨

٨١- نفس ص ٢٨

٨٢- نفس ص ٢٨

٨٣- نفس ص ٢٨

٨٤- نفس ص ٢٨

٨٥- نفس ص ٢٨

٨٦- نفس ص ٢٨

٨٧- نفس ص ٢٨

٨٨- نفس ص ٢٨

٨٩- نفس ص ٢٨

٩٠- نفس ص ٢٨

٩١- نفس ص ٢٨

٩٢- نفس ص ٢٨

٩٣- نفس ص ٢٨

٩٤- نفس ص ٢٨

٩٥- نفس ص ٢٨

٩٦- نفس ص ٢٨

٩٧- نفس ص ٢٨

٩٨- نفس ص ٢٨

٩٩- نفس ص ٢٨

١٠٠- نفس ص ٢٨

١٠١- نفس ص ٢٨

١٠٢- نفس ص ٢٨

١٠٣- نفس ص ٢٨

١٠٤- نفس ص ٢٨

١٠٥- نفس ص ٢٨

١٠٦- نفس ص ٢٨

١٠٧- نفس ص ٢٨

١٠٨- نفس ص ٢٨

١٠٩- نفس ص ٢٨

١١٠- نفس ص ٢٨

١١١- نفس ص ٢٨

١١٢- نفس ص ٢٨

١١٣- نفس ص ٢٨

١١٤- نفس ص ٢٨

١١٥- نفس ص ٢٨

١١٦- نفس ص ٢٨

١١٧- نفس ص ٢٨

١١٨- نفس ص ٢٨

١١٩- نفس ص ٢٨

١٢٠- نفس ص ٢٨

١٢١- نفس ص ٢٨

١٢٢- نفس ص ٢٨

١٢٣- نفس ص ٢٨

١٢٤- نفس ص ٢٨

١٢٥- نفس ص ٢٨

١٢٦- نفس ص ٢٨

١٢٧- نفس ص ٢٨

١٢٨- نفس ص ٢٨

١٢٩- نفس ص ٢٨

١٣٠- نفس ص ٢٨

١٣١- نفس ص ٢٨

١٣٢- نفس ص ٢٨

١٣٣- نفس ص ٢٨

١٣٤- نفس ص ٢٨

١٣٥- نفس ص ٢٨

١٣٦- نفس ص ٢٨

١٣٧- نفس ص ٢٨

١٣٨- نفس ص ٢٨

١٣٩- نفس ص ٢٨

١٤٠- نفس ص ٢٨

١٤١- نفس ص ٢٨

١٤٢- نفس ص ٢٨

١٤٣- نفس ص ٢٨

١٤٤- نفس ص ٢٨

١٤٥- نفس ص ٢٨

١٤٦- نفس ص ٢٨

١٤٧- نفس ص ٢٨

١٤٨- نفس ص ٢٨

١٤٩- نفس ص ٢٨

١٥٠- نفس ص ٢٨

١٥١- نفس ص ٢٨

١٥٢- نفس ص ٢٨

١٥٣- نفس ص ٢٨

١٥٤- نفس ص ٢٨

١٥٥- نفس ص ٢٨

١٥٦- نفس ص ٢٨

١٥٧- نفس ص ٢٨

١٥٨- نفس ص ٢٨

١٥٩- نفس ص ٢٨

١٦٠- نفس ص ٢٨

١٦١- نفس ص ٢٨

١٦٢- نفس ص ٢٨

١٦٣- نفس ص ٢٨

١٦٤- نفس ص ٢٨

١٦٥- نفس ص ٢٨

١٦٦- نفس ص ٢٨

١٦٧- نفس ص ٢٨

١٦٨- نفس ص ٢٨

١٦٩- نفس ص ٢٨

١٧٠- نفس ص ٢٨

١٧١- نفس ص ٢٨

١٧٢- نفس ص ٢٨

١٧٣- نفس ص ٢٨

١٧٤- نفس ص ٢٨

١٧٥- نفس ص ٢٨

١٧٦- نفس ص ٢٨

١٧٧- نفس ص ٢٨

١٧٨- نفس ص ٢٨

١٧٩- نفس ص ٢٨

١٨٠- نفس ص ٢٨

١٨١- نفس ص ٢٨

١٨٢- نفس ص ٢٨

١٨٣- نفس ص ٢٨

١٨٤- نفس ص ٢٨

١٨٥- نفس ص ٢٨

١٨٦- نفس ص ٢٨

١٨٧- نفس ص ٢٨

١٨٨- نفس ص ٢٨

١٨٩- نفس ص ٢٨

١٩٠- نفس ص ٢٨

١٩١- نفس ص ٢٨

١٩٢- نفس ص ٢٨

١٩٣- نفس ص ٢٨

١٩٤- نفس ص ٢٨

١٩٥- نفس ص ٢٨

١٩٦- نفس ص ٢٨

١٩٧- نفس ص ٢٨

١٩٨- نفس ص ٢٨

١٩٩- نفس ص ٢٨

٢٠٠- نفس ص ٢٨

٢٠١- نفس ص ٢٨

٢٠٢- نفس ص ٢٨

٢٠٣- نفس ص ٢٨

٢٠٤- نفس ص ٢٨

٢٠٥- نفس ص ٢٨

٢٠٦- نفس ص ٢٨

٢٠٧- نفس ص ٢٨

٢٠٨- نفس ص ٢٨

٢٠٩- نفس ص ٢٨

٢١٠- نفس ص ٢٨

٢١١- نفس ص ٢٨

٢١٢- نفس ص ٢٨

٢١٣- نفس ص ٢٨

٢١٤- نفس ص ٢٨

٢١٥- نفس ص ٢٨

٢١٦- نفس ص ٢٨

٢١٧- نفس ص ٢٨

٢١٨- نفس ص ٢٨

٢١٩- نفس ص ٢٨

٢٢٠- نفس ص ٢٨

٢٢١- نفس ص ٢٨

٢٢٢- نفس ص ٢٨

٢٢٣- نفس ص ٢٨

٢٢٤- نفس ص ٢٨

٢٢٥- نفس ص ٢٨

٢٢٦- نفس ص ٢٨

٢٢٧- نفس ص ٢٨

٢٢٨- نفس ص ٢٨

٢٢٩- نفس ص ٢٨

٢٣٠- نفس ص ٢٨

٢٣١- نفس ص ٢٨

٢٣٢- نفس ص ٢٨

٢٣٣- نفس ص ٢٨

٢٣٤- نفس ص ٢٨

٢٣٥- نفس ص ٢٨

٢٣٦- نفس ص ٢٨

٢٣٧- نفس ص ٢٨

٢٣٨- نفس ص ٢٨

٢٣٩- نفس ص ٢٨

٢٤٠- نفس ص ٢٨

٢٤١- نفس ص ٢٨

٢٤٢- نفس ص ٢٨

٢٤٣- نفس ص ٢٨

٢٤٤- نفس ص ٢٨

٢٤٥- نفس ص ٢٨

٢٤٦- نفس ص ٢٨

٢٤٧- نفس ص ٢٨

٢٤٨- نفس ص ٢٨

٢٤٩- نفس ص ٢٨

٢٥٠- نفس ص ٢٨

٢٥١- نفس ص ٢٨

٢٥٢- نفس ص ٢٨

٢٥٣- نفس ص ٢٨

٢٥٤- نفس ص ٢٨

٢٥٥- نفس ص ٢٨

٢٥٦- نفس ص ٢٨

٢٥٧- نفس ص ٢٨

٢٥٨- نفس ص ٢٨

٢٥٩- نفس ص ٢٨

٢٦٠- نفس ص ٢

الإعلام الدولي بين

النظام العالمي الجديد والاستعمار الإلكتروني^(١)

ترجمة: عبد الله الكندي *

توماس ما كفييل

تخلى المناضلون لتحقيق توازن تدفق المعلومات عن نضالهم، لتحقيق أو بناء إعلام «وطني» أو «تتموي» أو «قومي» أكثر فائدة أو فعالية من مزاحمة المتقدمين مهنيًا وتقنيًا. من الناحية النظرية، سيطر صراع الأيديولوجيات على ممارسات الإعلام الدولي، وبالتالي لم يكن مستغرباً أن وسائل الإعلام العابرة للحدود برسائلها ومضامينها تمثل حجر الزاوية في الحرب الباردة. وضمن هذا التوظيف والاستغلال لوسائل الإعلام، تسابقت وسائل الإعلام الغربية لتقديم أدوارها في تلك الحرب، من بناء الصور النمطية عن الروس والصينيين والألمان الشرقيين والكوبيين ومن بعدهم العرب والمسلمين. وبالتالي أصبح الجميع متحيزاً للشكوى من صورته النمطية «السلبية» التي ترسخها وسائل الإعلام الغربية. أما اليوم، فتهتد بعض المتخصصين عن النظام العالمي الجديد والاستعمار الإلكتروني كأمر نظرية جديدة للإعلام الدولي. وكذلك أضيفت مظاهر ووسائل جديدة للإعلام الدولي، فبعد أن لعبت الوسائل التقليدية كل الأدوار، جاءت قنوات الموسيقى ووكالات الإعلان وشركات الإنتاج الإعلامي العملاقة لتمثل مظاهر جديدة في خارطة الإعلام الدولي. يطرح توماس ماكفييل Thomas L. McPhail في كتابه الإعلام الدولي: النظريات، الاتجاهات، والمالكون. Global Communication: Theories, Stakeholders, and Trends أهم التطورات النظرية والتطبيقية في مجال الإعلام الدولي، ونظراً لأهمية الأطر النظرية المساعدة في فهم التطورات الإعلامية الراهنة سوف أقدم في الجزء التالي ترجمة للجزء

« ظل التفكير في الإعلام الدولي لفترة طويلة من الزمن، وفي العالم الثالث تحديداً، منحصراً في مجموعة من الأفكار والرؤى النظرية التي تركز تفوق «الأخر» تقنياً ومهنيًا وبالتالي كان موضوع الإعلام الدولي يطرح مرتبطاً بقضايا التدفق الحر غير المتوازن للمعلومات والأخبار من الشمال إلى الجنوب، وقضايا التبعية الإعلامية والثقافية بعد التبعية السياسية والاقتصادية، وبناء الصور النمطية، السلبية عادة، عن ذلك الجنوب الأقل نمواً وتطوراً وحراكاً. وليس أدل على ذلك من جهود منظمة دولية عريقة مثل اليونسكو التي أسست اتجاهاً بحثياً وعملياً يعنى بمناظرة «توازن تدفق المعلومات» منذ بداية عقد السبعينيات من القرن العشرين، بل أن خلافاً المنظمة مع المؤسسات الرسمية في الغرب وتحديدًا حكومي الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا، كانت بسبب إصرار البعض في المنظمة المضي قدماً في تحقيق ذلك التوازن. لكن، ويمرر الوقت،

* أكاديمي من سلطنة عمان

الأساسي من الفصل الأول من كتاب ماكفيل والذي يسلط الضوء على نظريتي النظام العالمي الجديد والاستعمار الإلكتروني. أما الكتاب بشكل عام، وحسب إشارة مؤلفه، على الإطار الدولي لعدد من العناصر والأجزاء الرئيسية التي تكون عادة الإعلام الدولي. ذلك أننا نعيش مرحلة أوضاع ثقافية جديدة تنسم أو توصف في الغالب بأنها تتبنى وتستوعب بسرعة كبيرة منتجات الثقافة الخارجية بشكل غير مسبوق، وبالتالي يبحث هذا الكتاب في بعض التفاصيل الخاصة بماهية تلك المنتجات الثقافية ومصادرها، إلى جانب بحث آثار تلك المنتجات على ثقافات وأفكار خارجية غير تلك التي نشأت فيها أصلاً.

يقول المدير الروسي لقناة أم تي في، بوريس زوسيموف (Boris Zosimov)، معبراً عن المناخ الإعلامي في أعقاب الحرب الباردة «كما هو الحال عند Beavis and Butthead»، فقد تقلبها الجمهور الروسي، بل وأحجمها كشخصيات فكاهية، وكذلك «الوسائل الجديدة سوف ستحتاج هنا أيضاً، ذلك أن الروس يملكون روح الدعاية، والتي بدونها لم يكونوا ليحتملوا سبعين عاماً من الاشتراكية» (٢).

يبدو أن طبيعة الإعلام الدولي وظروف عمله تغيرت بشكل سريع في السنوات الأخيرة، فبعد أن سيطرت عليه أحداث وظروف الحرب العالمية الثانية جاءت الحرب الباردة لتواصل فرض ظروفها هي الأخرى على الإعلام الدولي حيث كانت أغلب الاهتمامات منصبة على أشكال سيطرة الحكومات على وسائل الإعلام وأثر الحكومات وغيرها من القوى الضاغطة على حرية التعبير، أو حرية التدفق الحر للمعلومات أو المعلومات العابرة للحدود الدولية. في الإطار العملي، كانت أغلب اهتمامات وسائل الإعلام على مستوى تغطية الأحداث الدولية تقدم مادتها في صورة التقابل بين الغرب والشرق، وبالتالي الشيوعية مقابل ضدي للرأسمالية. (على الرغم أن الشرق ليس كله اشتراكياً فهناك الإسلام وأفكار وأيديولوجيات أخرى). في تسعينيات القرن العشرين مع انهيار الاتحاد السوفييتي السابق وبالتالي انهيار الشيوعية كقوة أساسية، تغيرت العوامل التي تمثل دعامة أساسية للإعلام الدولي وبشكل دراماتيكي. وتبعاً لذلك لم تعد الأزمت في كوبا، أو تشيلي، أو هايتي، أو ألمانيا الشرقية مشكلة تخلق مواجهة بين القوتين العظميين. زيادة على ذلك أدى ذلك الانهيار إلى القضاء على عدو حرية

الصحافة والتدفق الحر للمعلومات. ومن وجهة نظر الكثير من المحررين والمنتجين للمادة الإعلامية أدى ذلك الانهيار إلى التقليل من أهمية تغطية الأخبار الخارجية أو الدولية. اليوم تقف الولايات المتحدة كقوة عظمى وحيدة في العالم. وفي الوقت الذي تتنافس فيه قوة وكيونات اقتصادية مثل الاتحاد الأوروبي وبعض دول آسيا في السوق العالمي، لا توجد قوة عسكرية تمثل تهديداً خارجياً للولايات المتحدة ومما يدعو إلى التندر هنا، أن الحصيلة الثانوية لتجنب المواجهة العسكرية وزيادة الاهتمام بقضايا الاقتصاد العالمي أدت إلى انخفاض حجم الاهتمام بالقصص الإخبارية الخارجية في شبكات التلفزيون الأمريكية الرئيسية وغيرها من الأنظمة الإعلامية. وتبنت الصحف السياسة ذاتها، فمجلة مثل التايم وصحيفة نيويورك تايمز استبدلت مكاتبتها الخارجية باهتمامات وأولويات محلية داخلية. ويتضح انخفاض الاهتمام بالقصص الإخبارية الخارجية في العقد الحالي مقارنة بالفقود المنصرمة كذلك في نشرات الأخبار التلفزيونية المسائية في الشبكات الأمريكية الأساسية. حيث يقدر البعض أن القصص الإخبارية الدولية في تلك النشرات لا تتعدى ٢٠٪ مقارنةً بأكثر من ٥٠٪ في فترة الحرب الباردة (٣).

يشير مصطلح الإعلام الدولي إلى التحليل الثقافي والاقتصادي والسياسي والاجتماعي والتقني للنماذج الاتصالية وأثرها بين الدول. ذلك أن الإعلام الدولي يركز بشكل أكبر على الجوانب العالمية لوسائل الإعلام والأنظمة الاتصالية والتكنولوجيا أكثر من التركيز على القضايا المحلية أو حتى الوطنية. لكن ومنذ تسعينيات القرن العشرين انخفض مستوى حضور القضايا العالمية في الإعلام بشكل كبير وذلك بسبب حدثين أساسيين. الحدث الأول كان نهاية الحرب الباردة والتغيرات التي جاءت بعد تلك النهاية، أما الحدث الثاني فكان زيادة التبادل الاقتصادي بين الدول على المستوى العالمي من أجل تثني فكرة الاقتصاد العالمي. وعلاقة التبادل بين الدول لم تكن اقتصادية فقط بل كان لها بعد ثقافي أيضاً. هذا البعد الثقافي، له أيضاً سؤا لأن أساسيان:

(١) ما هي نسبة المضمون الأجنبي المتضمن في عملية التبادل الدولي الثقافي قياساً إلى مستوى الثقافة المحلية، ومستويات استيعابها واستهلاكها.

والتسارع باتجاه الأسواق الخارجية حولت النقاشات ومراكز القوة من واشنطن إلى وول ستريت ومن العوامل التي يمكن أن تؤثر على وزارة الدفاع الأمريكية إلى تلك التي يمكن أن تؤثر على أسواق المال.

النظام العالمي الجديد للمعلومات والإعلام

قدمت الأمثلة السابقة شواهد لتغير مناخات الإعلام الدولي في تشيلي والصين، كما برهنت على بعض القضايا الأساسية في الإعلام الدولي. في الماضي كانت مثل هذه القضايا تنتمي إلى مناظرة النظام العالمي الجديد للمعلومات والإعلام الذي يتضمن (١) عملية تقييم تبحث عن تدفق عادل ومنصف للمعلومات ولمضامينها أيضاً، (٢) الحق في النزعة الاستقلالية لسياسات اتصال وطنية، (٣) على المستوى الدولي تدفق معلوماتي في اتجاهين يعكسان أوضاع وأنشطة الدول الأقل تطوراً وتنمية، (٤) وعلى الرغم أن بعض الجهات في العالم تدافع عن مثل هذه التوجهات، إلا أن جهات عديدة في العالم أيضاً تعتقد أن قضية النظام العالمي الجديد للمعلومات والإعلام لم تعد قضية عالمية، بل حتى اليونسكو تخلت عنها أو على أقل تقدير قللت من اهتمامها بها. لكن يظل من الضروري فهم مثل هذه المقدمات المنطقية لظهور قضية النظام العالمي الجديد للمعلومات والإعلام والقضايا التي قسمت دول العالم لتحقيق فهم كامل للإعلام الدولي كان الهدف الأساسي للنظام العالمي الجديد إعادة بناء نظام إعلامي بأولويات جديدة تساعد الدول النامية على تحقيق أثر أكبر على أنظمتها الإعلامية، والمعلوماتية، والاقتصادية، والثقافية، والسياسية. حيث تنظر الدول النامية إلى النظام الإعلامي العالمي الراهن على أنه من مخطات المرحلة الاستعمارية ولا يهتم إلا بالقيم التجارية وقيم السوق فقط في المقابل رفضت الحكومات الغربية ومؤسسات الأخبار بقوة مثل هذه الخطط بدعوى أنها تساعد على زيادة التدخلات في شؤون الصحافة وبالتالي تخفيض أسهم السوق وحصص الفائدة.

وفي بحثها عن تدفق متوازن للمعلومات، تبنت الدول النامية بعض الإجراءات والممارسات التي تتعارض وتتقاطع بشدة مع التقاليد والممارسات الصحفية الغربية. حيث نادت تلك الدول بمزيد من السيطرة الحكومية على وسائل الإعلام، وتقليص دخول الصحفيين إلى مناطق الأحداث والحصول

(٧) كيف يتم نقل وتوزيع ذلك المضمون الثقافي الأجنبي (من خلال الكتب، أو السينما، أو الموسيقى، أو التلفزيون، أو الإعلانات، أو الإنترنت)؟

من الناحية التاريخية، تنسب العديد من سياسات الإعلام الدولي وممارساته وأنشطته إلى حكومة الولايات المتحدة بل يقال أنها -الحكومة الأمريكية- عازف الأوركسترا الأساسي في هذا المجال. ففي خلال خمسينيات وستينيات القرن العشرين لعبت مؤسسات أمريكية أساسية مثل وزارة الخارجية، وكالة الاستخبارات المركزية، ومجلس الأمن القومي، ووزارة الدفاع أدواراً مركزية من خلال بعض المنظمات الدولية تتناسب وأهداف الحرب الباردة. هذا السلوك الأمريكي كان واضحاً من خلال بعض المؤتمرات الدولية لكنه أصبح أكثر وضوحاً من خلال موقف الولايات المتحدة من النظام المعلوماتي والإعلامي الجديد. هذا الموقف الأمريكي العدائي أصبح واضحاً عندما انسحبت الولايات المتحدة من المنظمة الأممية للتربية والثقافة والعلوم (اليونسكو) في ثمانينيات القرن العشرين، ولا تزال خارج هذه المنظمة إلى اليوم.

عندما تفتت اتحاد الجمهوريات السوفييتية في تسعينيات القرن العشرين، تخلت السياسة الأمريكية الخارجية عن الكثير من نقاط الخلاف -السرية منها والمعلنة- مع الاتحاد السوفييتي السابق. فالعلاقات القديمة بين الطرفين -أثناء الحرب الباردة- كانت تعنى بالشووعية والتهديد النووي وأهداف الأمن القومي وطرق حمايته وكلها قضايا لم تعد بتلك الأهمية بعد نهاية الحرب الباردة وفقدت بريقها في عصر الانفتاح والتعاون بين الجانبين. وتبدلت القضايا تبعاً لذلك، فأصبحت قضية التبادل التجاري تحتل أهمية المبادرات والصراعات الإعلامية بين الطرفين، كما أصبح على الصحفيين السوفييتيين المتشددون إما التقاعد وترك المهنة أو إدعاء الولاء لتقاليد وممارسات الصحافة الحرة.

في الفترة الزاهنة يمكن القول أن الإعلام الدولي في حالة تغير مستمر، فالفراغ الذي خلفه سقوط الاتحاد السوفييتي تمت تعبئته بمناخ الحتمية الاقتصادية والمدعومة أصلاً بحقيقة الاقتصاد العالمي. تلك الحتمية الاقتصادية والتي تضمنت الاندماجات الاقتصادية

على المعلومات، والمواثيق الأخلاقية، وتراخيص الصحفيين، وضرائب أطراف البث الإذاعي، وكلها أفكار يرفضها الصحفيون الغربيون وملاك وسائل الإعلام وصناع القرار. وحتى الدعوة إلى «توازن التدفق» للمعلومات والتي أجازتها اليونسكو في سبعينيات القرن العشرين تنتقد بأنها تدخل في مكيانزمات التدفق الحر والسوق الحراً أيضاً. حيث تظل فكرة التدفق الحر للمعلومات الفكرة المتسقة مع حرية الصحافة بل أنها الفكرة التي تساعد في تحقيق تلك الحرية.

إن خلاف الصحافة الغربية مع فكرة النظام العالمي الجديد للمعلومات والإعلام ليس خلافاً نظرياً وحسب، ذلك أن تلك الفكرة تضفي شرعية على تدخل الحكومات في بث وتلقي المعلومات وبالتالي فإن عدداً من الدول لا يزال مستمراً في دعم وتطبيق سياسات هذا النظام. في أفريقيا، على سبيل المثال، وفي ليبيريا أصدرت وزارة الإعلام أمراً بمنع دخول الصحف إلى الإنترنت، ويحتاج الصحفيون إلى ترخيص حكومي للمعلومات التي يمكنهم الحصول عليها، ولأن الوزارة لم تمنح أي ترخيص لاستخدام الإنترنت تظل هذه الخدمة ممنوعة. ويشرح وزير الإعلام في الحكومة الليبيرية جو موليه هذه الممارسات قائلاً:

في تناقض واضح وصارح مع أخلاقيات الصحافة والوث الإذاعي التي تؤكد على أهمية صحة المعلومات ودقتها، تقوم بعض الم محطات الإذاعية والصحف بنقل أخبار ومعلومات غير دقيقة ومقالات وأعمدة صحفية تأخذ مادتها من بعض الإشاعات في ليبيريا. بالإضافة إلى ذلك، وبشكل منافي للالتزامات والتعهدات المتفق عليها لم تعد محطات الإذاعة والتلفزيون تلتزم بتقديم خططها البرمجية لكل ثلاثة أشهر للجهات الرسمية (٥). ودول أفريقيا ليست الوحيدة في محاولاتها لتقنين الاتصال الإلكتروني أو التدخل في مادة الشبكة العالمية للمعلومات. في الشرق الأوسط.

ويهاجم العديد من النقاد من الدول الأقل نمواً، الصحافة الغربية وكأنها تعمل ضمن نظام محدد ومنطقي. حيث فشل أولئك النقاد في إدراك التعقيد والشبكات الذي يحكم عمليات اتخاذ القرارات في الصحف وشبكات الإذاعة والتلفزيون الغربية. ويشرح مورت روزنبلوم Mort Rosenblum، هذه الفكرة قائلاً:

يلعب المراسلون دوراً مهماً في اختيار الحدث الذي يجب تغطيته ونقله للجسم الجمهور لكن قرار الاختيار في النهاية يترك للمحررين الذين، هم بمثابة حراس البوابة. وعلى الرغم من اختلاف الأساليب والطرق التي تتبناها وسائل الإعلام والمراسلون فيها، إلا أن مبادئ الاختيار في النهاية واحدة. حيث تعرض الصيغة الأولى التي يكتبها المراسل عن الحدث على حارس البوابة الأول، وإذا ظهرت أي مشكلة في تلك الصيغة يتم عرضها على حارس آخر، وهكذا. ومع استمرار هذه العملية قد تختفي الصيغة الأولى التي كتبها المراسل عن الحدث، وتظهر المادة النهائية التي اشترك في وضعها وصياغتها العديد من حراس البوابة. وما يقوم به هؤلاء الحراس-المحررون- هو اختيار المعلومات التي يجب أن تصل إلى الجمهور أو تحجب عنه (٦).

وهذه نقطة مهمة، فما يعرفه الأفراد في المجتمعات الغربية عن الدول والمجتمعات الأقل نمواً ضئيل للغاية بسبب ممارسات العديد من حراس البوابة. لكن هذا النقص في المعلومات عن الدول الأقل نمواً يبدو متناقضاً وغريباً من الناحيتين النظرية والعملية حيث تتوفر الكثير من المعلومات اليوم عن كل أنحاء العالم. ذلك أن وسائل الاتصال الجديدة مثل الإنترنت والقنوات الفضائية وأجهزة الفاكس والكمبيوترات المحمولة وغيرها من الوسائل الحديثة قضت على بطله ومحدودية الوسائل التقليدية.

لكن ومن الناحية العملية تبدو القصة مختلفة نوعاً ما. فالصحف الدولية وذات التوزيع المرتفع في الغرب تقدم اليوم أخباراً دولية أقل مما كانت تقدم منذ سنوات قليلة ماضية. ويرتبط ذلك بالعديد من الأسباب. السبب الأول والرئيسي يرتبط بالتكلفة العالية للتقارير والأخبار الدولية. حيث تصل التكلفة اللازمة لتعيين مراسل واحد وتوفير الأجهزة والمعدات اللازمة له في سنة واحدة قرابة ٢٥٠.٠٠٠ دولار. هذا الأمر أدى إلى تقليص قوي لعدد المراسلين الذين يمكن أن تعتمد عليهم وكالات الأنباء أو شبكات التلفزيون أو الصحف. ويرتبط السبب الثاني بالعوائق التي توضع عادةً في مواجهة أولئك المراسلين والتي تنقسم إلى عوائق بيروقراطية وإدارية مثل الرقابة والخطر وتعطيل إجراء بعض المقابلات، وعوائق مباشرة وشخصية أبرزها التعذيب الجسدي والسجن والموت في بعض الأحيان. ثالثاً، قاوم بعض المحررين صرف الأموال

والأوقات لتوسيع التغطيات الصحفية الخارجية بعد أن تزايد عدد المراسلين الأجانب ويأدوا في تشكيل مجموعات عمل مشتركة. رابعاً، التوجه ناحية «صحافة البراشوت»، وتعني تواجد عدد كبير من الصحفيين والمراسلين الدوليين الذين ينقضون على منطقة الحدث ويختصرون نقل الأحداث ووضعها في سياق طبيعي في شريط مسجل قد لا تصل مدته ثلاثين ثانية فقط أخيراً، ساعد عدم اهتمام الجمهور بالأخبار الخارجية والتوجه إلى الصحافة والأخبار الخفيفة على تضائل اهتمام المحررين في توفير تغطية إخبارية مستمرة وعميقة للقضايا والأحداث الخارجية.

لقد قلصت الصحف وشبكات التلفزيون نسبة الأخبار الدولية فيها. وكان السبب وراء ذلك التقليل على مستوى الصحف، على سبيل المثال، يرتبط بالمشاكل المادية في المقام الأول ثم تناقص أرقام التوزيع، بالإضافة إلى التوجه ناحية الصحافة المحلية. ويمكن القول كذلك أن خبراء التسويق اليوم هم من يسيطر على سياسات وسائل الإعلام فتصبح خياراتها بالتالي انعكاساً لسيطرة مجموعة من المجموعات ولهست خيارات المحررين. وأصبح من الجائز لنا القول، أنه بدون الحرب الباردة لا يوجد تركيز على الأخبار الدولية، وفي غياب المواجهات الدرامية بين الشرق والغرب ستغيب الأحداث والصور الدولية التي يمكن أن تجذب اهتمام الجمهور.

ويتضح أن الأحداث الاستثنائية وغير العادية لا تزال تسيطر على التقارير الإخبارية الدولية، وتحتضر بشكل قليل ونادر أخبار بعض النجاحات والتطورات في التربية والصحة وغيرها من المجالات، وفي حديثه عن «الأنظمة» يشور روزينبلم إلى:

يظهر المراسلون الأجانب في الكثير من الأحيان وكأنهم مجانيين، ينتظرون بعض المصادر الإخبارية لساعات طويلة تحت المطر حتى يكتبوا بعض الأخبار التي قد تصل إلى طاولة التحرير في المؤسسة التي يعمل بها. ويظهر المحررون وكأنهم أكثر جنوناً، وهم ينتظرون التأكد أن مراسلهم وصل إلى المدينة النائية البعيدة في الوقت المحدد ويرسل لهم الأخبار والقصص التي يجمعها. لكن تجميع جهود الطرفين – المراسلين والمحررين – وتقديمها إلى القراء صعبة كل يوم في أنحاء الولايات المتحدة عادة ما تظهر وكأنها متعبة وتغوص في الوحل. هذا النظام يهتم في

الأساس بتحويل اهتمام الجمهور إلى اللهب بدلاً من المعلومات ويتجاوب بشكل غير ملائم عندما يطلب منه فجأة تفسير بعض الأحداث والقضايا. ويبدو أن المواطن الأمريكي وحده المستهدف بالتجاهل من دون كل مواطني العالم. ويسبب النظام، فقد غائبية الأمريكيين العلاقة بالأحداث التي تؤثر مباشرة على حياتهم. فعندما تظهر الأزمات لا يتم تحذيرهم، وعندما يبدأ الهجوم لا يتم إعلامهم. ويعرفون القليل من المعلومات فقط عن كيفية اتخاذ القرارات بالنيابة عنهم والتي قد تقلص رواتبهم وتحمص حرياتهم وتهدد أمنهم (٧)

لماذا هذه الحالة؟ ما هي آثارها؟ وفي هذا العصر الذي تتوفر فيه المعلومات بكثرة، لماذا يوجد القليل المفيد منها؟ لقد حذرت الصحف الغربية أن هذه الحالة ستصبح أسوأ في ظل النظام العالمي الجديد للمعلومات والإعلام. وتبدو فكرة تحديد تراخيص معينة للمراسلين الأجانب خطوة أولى ضمن العديد من الخطط التي سوف تؤدي إلى تحديد عدد قليل من المراسلين المقبولين للعمل في الدول الأقل نمواً والسماح بمرور عدد أقل من القصص الإخبارية عن تلك الدول وخاصة تلك التي تدعم توجهات الحكومات. ويصبح السؤال بالتالي، ما إذا كانت هذه الأخبار ستتطور في الدقة والكمية والتنوعية أو سيتم تجاهلها من قبل حراس البوابة أو تحظر أو تتم مراقبتها بشكل مكثف. هذا الأمر يفسر لنا كيف أن الاهتمام بقضايا ومواقف وسائل الإعلام الدولية يساعدنا في فهم الإعلام الدولي.

ومن أجل فهم وتقييم الأحداث والتيارات والملاك الأساسيين في مجال الإعلام الدولي، ساعتمد على إطارين نظريين. الاستعمار الإليكتروني والنظام العالمي. ومن خلال عمل وسائل الإعلام الدولية، سأطرح بعض الأمثلة التي تساعد في فهم هذين الإطارين النظريين.

نظرية الاستعمار الإليكتروني

Electronic Colonialism Theory (ECT)

اعتاد الباحثون الإعلاميون، تقليدياً، اختيار بعض القضايا الدقيقة مثل ترتيب الأولويات، أو الملكية، أو العنف، وتحديداً في وسيلة إعلام واحدة. لكن وفي حالات خاصة ومناسباتية يركز الباحثون على جوانب وقضايا عامة في نظام إعلامي بعينه. ومن رموز هذه المدرسة من الباحثين، أذكر:

Harold Innis, Marshall McLuhan, Amos Noyes, Jacques Ellul, and George Barnet

المؤسسات العابرة للحدود أو المتعددة الجنسيات. لكن ظل البحث عن الامتيازات الاقتصادية -المواد الخام، والعمالة الرخيصة، وتوسع الأسواق- هو العنصر المشترك والهام في كل مراحل هذا العهد. ويضم الاستعمار التجاري بعض الضرورات التجارية الملحة مثل الإعلانات والتنظيم الحكومي والقوانين وحقوق الملكية والتعاقد، والتي تساعد إننا ما وضعتم بشكل جيد في إظهار قوة الدول الصناعية قياساً بمستعمراتها الخارجية الضعيفة.

لقد كان اختراع المطبعة على يد الألماني يوحنا جوتنبرغ أحد العناصر الأساسية للاستعمار للتجاري. في منتصف القرن الخامس عشر قدم جوتنبرغ مائتي نسخة من إنجيل جوتنبرغ، وعلى الرغم من ثمنه المرتفع، إلا أنه نفذ بسرعة معلناً بداية عهد إعلامي جديد. نعم مات جوتنبرغ وهو رجل مفلس وفقير، لكن اختراعه كان وسيلة لثراء الآخرين وسلطتهم. لقد استخدمت المطابع في البداية لنشر المواد الدينية، ثم ظهرت في مرحلة لاحقة الصحافة الشعبية، التي كانت تباع بأسعار متواضعة. وبمرور الوقت خضعت المطابع لسيطرة الكنيسة الكاثوليكية الرومانية وتسلط بعض الحكام. وفي تلك الفترة أيضاً، تزايدت المطالبات بضرورة وجود طبقة مثقفة تستطيع التعامل مع التكنولوجيا المعقدة لمصانع الإنتاج. كما بدأت المجتمعات الجماهيرية في التشكل، حيث كانت تضم أعداداً كبيرة من القادرين على القراءة والكتابة وظهرت معها بعض اتجاهات التصنيع التي كانت تشجع على شراء الصحف وتذكر الأفلام والاستماع للديباج واستخدام البرقيات.

لقد حددت الحربان العالميتان الأولى والثانية نهاية التوسع العسكري، ومكنت الدول الصناعية في الغرب من التحكم في المؤسسات والمنظمات الدولية وطرق التجارة الدولية والممارسات التجارية الدولية. وفي خمسينيات القرن العشرين، أدى المناخ الاقتصادي والتجاري إلى تشجيع الشركات المتعددة الجنسيات للعمل على زيادة وتوحيده الأسواق الداخلية والدولية على قاعدة إنتاج السلع والبضائع العامة. وفي فترة الثورة الصناعية، وتحديدًا في نهاية عقد الخمسينيات وبداية عقد الستينيات من القرن العشرين، ظهر تقيران أساسيان مهدا الساحة لظهور التوسع الإمبراطوري أو العهد الرابع.

أما التقيران المعنيان هنا فكانا، ظهور القومية وخاصة في

ويوفر النظام العالمي الجديد للمعلومات والإعلام إطاراً عاماً جديداً لدراسة الأنظمة الإعلامية. أما نظرية الاستعمار الإلكتروني، فنعكس الكثير من الاهتمامات المعاصرة.

على مدار التاريخ، نجحت بعض التيارات الأساسية فقط في بناء الإمبراطوريات تميز العهد الأول من الإمبراطوريات بالسيطرة العسكرية، واتضح ذلك في فترة الإغريق والرومان، حيث توسعت الإمبراطورية الرومانية لتشمل ما يسمى اليوم بأوروبا وشمال أفريقيا. وسميت هذه المرحلة بمرحلة الاستعمار العسكري.

أما العهد الثاني فكان يمثل، المقاتل المسيحي في الحملات الصليبية في القرون الوسطى والذي كان يهدف إلى السيطرة على الأراضي الممتدة من أوروبا إلى الشرق الأوسط وبداية من ١٠٩٥م، انطلقت العديد من الحملات الصليبية وعلى مدار مائتي عام أدت إلى التوسع الشرقي وتأسيس المستعمرات الأوروبية الجديدة في الشرق الأوسط. وصودرت الأراضي من المسلمين عندما أصبحت الحضارة الغربية القوة الدولية المسيطرة. ويسمى هذا العهد بعهد الاستعمار المسيحي.

وبدأ العهد الثالث من القرن السابع عشر ممتداً إلى منتصف القرن العشرين. ولأن هذا العهد تأثر بتحقيق العديد من الاختراعات الميكانيكية، فقد أطلق عليه عهد الاستعمار التجاري. حيث أدت الثورة الصناعية إلى استعمار تجاري يعتمد على حركة البضائع والمنتجات. وأصبحت قارات آسيا وأفريقيا والكاريبي والأمريككتان أهدافاً للقوى الأوروبية الصاعدة. وسعت فرنسا وبريطانيا وأسبانيا والبرتغال وهولندا وبلجيكا وإيطاليا ودول شمال أوروبا إلى توسيع تأثيرها التجاري والسياسي على أنحاء مختلفة من العالم كانت هذه الإمبراطوريات الأوروبية تبحث عن أسواق ومواد خام وبيع غير متوفرة لديها. وفي المقابل، قدمت إدارات استعمارية، ومهاجرين، ولغة، وأنظمة تعليم، ودين، وفلسفة، وثقافة عالية، وقوانين، وأساليب حياة لم تكن أبداً للتوائم من أنماط حياة الدول التي قامت باستعمارها. لكن ذلك لم يشغل بال المستعمرين المنتصرين، بل أن بعضهم - المستعمرين - كالبريطانيين كان يعتقد أنه يخدم تلك المستعمرات أكثر من الضرر بها.

وفي مرحلة متأخرة من العهد الثالث -العهد التجاري- سعت الدول الصناعية إلى توسيع درجة تأثيرها من خلال

الدول النامية، إلى جانب التحول ناحية خدمات أو اقتصاد المعلومات في الغرب. أما اقتصاد المعلومات فقد اعتمد على وسائل الاتصال عن بعد وتكنولوجيا الحاسوب لنقل المعلومات. هذا الاتجاه الجديد كان يمثل تحدياً للحدود الوطنية التقليدية والعوائق التكنولوجية التي تعوق عملية الاتصال. هذه الحقيقة كان لها تأثيرات مهمة على المجتمعات الصناعية وغير الصناعية، فالاستعمار الإلكتروني اليوم وغداً حل محل أشكال الاستعمار القديمة: العسكري والديني والتجاري.

ويمثل الاستعمار الإلكتروني علاقة الاستقلال التي إرادتها الدول الأقل نمواً بالغرب، حيث بنيت تلك العلاقة على استيراد برامج وأدوات الاتصال جنباً إلى جنب مع استخدام المهندسين والفنيين والبروتوكولات اللازمة. هذا النوع من الاستيراد أدى إلى ظهور قيم وعادات وثقافات وتوقعات جديدة، تتعارض إلى درجات كبيرة مع قيم الثقافات المحلية وعاداتها. لقد تخوفت الدول الأقل نمواً من الاستعمار الإلكتروني أكثر بكثير من تخوفها من الاستعمار التجاري. ذلك أن الأخير كان يبحث عن العمالة الرخيصة بينما كان الاستعمار الإلكتروني -ولازال- يبحث عن التأثير في العقل. فالهدف الأساسي للاستعمار الإلكتروني هو التأثير على الاتجاهات والرغبات والاعتقادات وأنماط الحياة والاستهلاك. ذلك أنه كلما تزايدت النظرة إلى سكان الدول الأقل نمواً من المنظور الاستهلاكي فقط، تصبح السيطرة على قيم وأنماط سلوكهم مطلباً مهماً للشركات متعددة الجنسيات (٨).

فعندما يشاهد الجمهور مسلسلاً مثل Baywatch، فإنهم يتعلمون أكثر عن عادات المجتمع الغربي وأنماط حياته. هذا المسلسل، الذي بدأ عرضه في ١٩٨٩، وصل إلى قمة الحضور والمشاهدة في منتصف تسعينيات القرن العشرين عندما وصل عدد مشاهديه قرابة بليون شخص في الأسبوع الواحد وفي حوالي ١٥٠ دولة حول العالم. ومن خلال مسلسلات مثل هذا المسلسل أو مسلسل أخر مثل Dallas، بدأ المشاهدون في تكوين تصورات عقلية وانطباعات عن الولايات المتحدة. ويعتبر مسلسل The Simpsons، مثال آخر على مسلسلات الكرتون متعددة الحلقات، حيث تجاوز المسلسل ٢٥٠ حلقة، وهو يحقق انتشاراً واسعاً ومستمراً. وقد نجح المسلسل وشخصياته في تصوير الجوانب الكريهة والسنية للحياة

والثقافة الأمريكية. لكن نجاح المسلسل لم يكن فقط في قدرته على الاستمرار، بل في تمكنه من إفراز مسلسل أسبوعي كرتوني آخر يسمى South Park. وتعتمد نظرية الاستعمار الإلكتروني على النتائج بعيدة المدى لأثار هذه الصور والرسائل التي تنطلقها من أجل توسيع الأسواق والقوة والتأثير الغربي.

وهذا لا نستغرب أبداً. ظهور العديد من حركات القومية في مناطق مختلفة من العالم، لمواجهة الآثار الاستعمارية لسوق المنتجات الثقافية الغربية. وتنامي هذه الحركات غالباً لدول حديثة كانت في الأساس مستعمرات قديمة لبعض القوى الأوروبية. حيث تهدف هذه الحركات إلى فرض سيطرتها على أطرها السياسية والاقتصادية والثقافية الخاصة بتاريخها وسيادتها الوطنية. وهذه هي القضايا التي يهتم بها عادة طلاب الإعلام والدراسات الثقافية. وعلى سبيل المثال، هناك اهتمام متزايد بالقضايا التي تهم الدول النامية والغرب، وخاصة القضايا التي تتخذ مواقف متضادة، مثل دور وكالات الأنباء الدولية وشبكات التليفزيون الدولي ووكالات الإعلان والإنترنت (٩).

نظرية النظام العالمي

World-System Theory (WST)

توفر نظرية النظام العالمي المفاهيم والأفكار واللغة اللازمة لبناء الإعلام الدولي، وقد طوّر هذه النظرية إيمانويل وولبرستين Immanuel Wallerstein (١٠) وترتبط النظرية كذلك بنظرية الاستقلال (١١)، التي تتشابه مع المدرسة النقدية الإعلامية في أطروحاتها وخطاباتها. وقد اعتمد بعض الباحثين نظرية النظام العالمي لدراسة مجالات محددة، مثل توماس كلايتون Thomas Clayton في التربة المقارنة، أو جورج بارنت George Barnett لدراسة الاتصال عن بعد (١٢). يعرض هذا الفصل من الكتاب نظرية النظام العالمي ويطورها لاستخدامها في الإعلام الدولي. أما نظرية الاستعمار الإلكتروني التي تم تطويرها سابقاً، فقد تم اعتمادها لفهم أفعال وردود أفعال الدول شبه المركزية والدول الهامشية.

تشير نظرية النظام العالمي أن التوسع الاقتصادي بدأ ينطلق من مجموعة صغيرة من الدول المركزية إلى الدول شبه المركزية والدول الهامشية. هذه الفئات الثلاث من دول العالم -المركزية، شبه المركزية، والهامشية- تتفاوت في

درجات التفاعل الاقتصادي والسياسي والثقافي والإعلامي والتقني والرأسمالي والاجتماعي. وتبع البناء العالمي المعاصر منطق الحمعية الاقتصادية حيث تحكم قوى السوق وتحدد الرابع والخامس سواء كانوا أفراداً أو شركات أو دولاً (١٣). ويبدو أن العلاقات الاقتصادية التي تربط بين دول الفئات الثلاث من دول العالم غير متساوية، حيث تسيطر الدول المركزية على الأطر الاقتصادية. ويعمل قطاع الدول المركزية بالدول الغربية الصناعية الأساسية. أما الدول الهامشية وشبه الهامشية فهي في المواقع التابعة أو الثانوية في التعامل مع الدول المركزية. وتمارس الدول المركزية سيطرتها على طبيعة ومدى تفاعلها مع الدول الهامشية وشبه الهامشية. كما تدافع الدول المركزية كذلك عن علاقاتها بالدول الهامشية وشبه الهامشية. وتوفر الدول المركزية التكنولوجيا والبرمجيات ورأس المال والمعارف والسلع والبضائع الجاهزة والخدمات الأخرى للدول الهامشية وشبه الهامشية، التي ينظر إليها كمستهلكين وأسواق. وتوفر الدول الهامشية وشبه الهامشية للدول المركزية العمالة الرخيصة، المواد الخام، الأسواق، وغيرها من الضرورات اللازمة للتنصيف في الدول المركزية. وتعرض تكنولوجيا الاتصال الجماهيري السلع الجاهزة والخدمات التي تدعم العلاقات بين فئات الدول الثلاث في العالم. ويمكن توظيف نظرية النظام العالمي لفهم ودراسة الصناعات الثقافية وأنظمة الاتصال الجماهيري والتحول التكنولوجي، وأنشطة كبار ملاك الأسهم والخصص العالميين.

ويصف ثوماس شانون Thomas Shannon حركة الاقتصاد والعمال والتكنولوجيا وغيرها من العناصر بين فئات الدول الثلاث (ما هي هذه الفئات).

ويرتبط تعلم القيم الاقتصادية المناسبة لتسهيل انتشار المدنية وتحقيق التطور بعلاقة مركزية مع هذه العلاقات وتقل بعض هذه القيم بواسطة الإعلانات ومن خلال بعض البرامج الجماهيرية التي يتم إنتاجها في الغرب وتصديرها إلى دول العالم الأخرى. ويرتبط بهذه العلاقات أيضاً، نظام الاتصال الجماهيري الذي يسمح بنقل المواد الإعلامية لخلق أو تشكيل ثقافة جماهيرية في الخارج للسوق العام أو للجمهور، أو لخلق خيارات ثقافية في سوق كبير يسمح باستيراد بعض المنتجات والخدمات الإعلامية المختارة.

وتبقى المسألة الأهم هنا، وعلى الرغم من الانتقادات الموجهة إلى نظرية المدنية وأهدافها، أن الدول الهامشية تحتاج إلى تعلم بعض القيم والمورور ببعض التجارب وتبني بعض الفلسفات حتى تستطيع الانتقال إلى الفئة الثانية من دول العالم، أي الدول شبه الهامشية. أما الدول شبه الهامشية فقد شغلت بممارسات اقتصادية تنتمي إلى الدول المركزية والدول الهامشية على حد سواء. وكان عليها أن تؤكد على قيم الدول المركزية حتى تستطيع الانتقال إلى الفئة الأولى من دول العالم، الدول المركزية.

وتضم فئة الدول المركزية في العالم الولايات المتحدة، دول الاتحاد الأوروبي -خمس عشرة دولة عضو واثنى عشرة دولة تنتظر الانضمام- كندا، إسرائيل، استراليا، نيوزيلندا، واليابان

أما فئة الدول شبه الهامشية فتضم النمسا والبرازيل والصين والدانمارك وفنلندا والمجر وبولندا وروسيا والسويد وسويسرا وسنغافورا وكوريا الجنوبية ومصر والهند والأرجنتين والمكسيك وتشيلي ومالطا وسلوفينيا وفنزويلا، وغيرها من الدول.

وتضم فئة الدول الهامشية في العالم، الدول الأقل نمواً أو التي تسمى بدول العالم الثالث. وينتمي إلى هذه الفئة أغلب دول أفريقيا وآسيا وأمريكا الجنوبية والجمهوريات المستقلة عن الاتحاد السوفيتي السابق. وتملك هذه الدول أضعف مستوى تجاري واقتصادي وتنتشر عنها القليل من القصص الإخبارية إلى جانب أضعف وأسوأ تشبيك للإنترنت على مستوى العالم كله. أما الأخبار التي تظهر عادة عن الدول فهي سلبية في الغالب الأعم عن أحداث الانقلابات أو الكوارث الطبيعية. ولم تحقق هذه الدول نجاحات ملموسة في مجال للتنصيف بعد والذي هو الركن الأساس للرأسمالية والرأسماليين. ولا تزال الأمية منتشرة في هذه الفئة من دول العالم الأمر الذي قد يحول - في المقال الأول- دون قراءة الكتب والصحف والمجلات. وتفتقد هذه الدول إلى القوة اللازمة لتحديد علاقاتها بالغرب، باستثناء قدرتها على حظر استيراد المنتجات الإعلامية الأجنبية كما في حالة العراق وإيران

وتفسر نظرية النظام العالمي بشكل جيد التوسعات التي تحققت في الإعلام الدولي، حيث لعبت وسائل الاتصال الجماهيرية ومن ضمنها التلفزيون والسينما وغيرها من

نجاحات كبيرة في مبيعات السلع والخدمات المركزية في الدول الهامشية وشبه الهامشية من أجل زيادة أسهم السوق والانضمام أو الاندماج مع الصناعات المركزية الأخرى مثل صناعة السيارات، والوجبات السريعة، والمعدات، والطائرات، وأجهزة الحاسوب، وغيرها من الصناعات للاستفادة من توسع الاقتصاد العالمي. وتغير زيادة الحملات الإعلامية عن المنتجات الثقافية في دول العالم المختلفة إلى حضور وتأثير الحركة الرأسمالية في العالم.

ويمثل الإعلان بعد ذاته «حالة دراسة» فرعية في نظرية النظام العالمي، وسيتم الحديث عنه في فصل مستقل من هذا الكتاب. دون الدخول في تفاصيل، لابد من الإشارة هنا إلى أن أغلب وسائل الإعلام الجديدة في العالم هي وسائل تجارية في المقام الأول وتعتمد على الإعلان في تحقيق الدخل والفوائد المطلوبة. هذا الأمر، يعطي للإعلان تأثيراً قوياً ودوراً مركزياً في نجاح المغامرات الإعلامية الجديدة. وتوصف الوكالات الإعلامية في غالب الأحيان بأنها شركات متعددة الجنسيات تنتمي إلى الدول المركزية. وتجلب هذه الوكالات الإعلامية معها كل شيء تقريباً، من ممارسات المحاسبة إلى البحوث إلى التصميمات الجرافيكية إلى الاستراتيجيات الإعلامية جزء من عقد خدمات كامل.

وتحمل نظرية النظام العالمي اعتقاداً بأن الرخاء الاقتصادي سيمتد لدول الهامشية وشبه الهامشية، كلما أصبحت هذه الأخيرة تدعم الرأسمالية وتتوسع في أسواقها لتشكل الدول المركزية. لكن جزءاً من مشكلة عدم رخاء الدول الهامشية وشبه الهامشية اقتصادياً يرتبط بتوسع الدول المركزية في نشر وتوزيع منتجاتها الثقافية، ويؤدي هذا التوسع في العادة إلى نتيجتين مهمتين. الأولى، توسع الأسواق وزيادة المنتجات الثقافية في الدول المركزية يحتاج إلى مستهلكين وأسواق خارجية وفوائد تعود إلى شركات الإعلام متعددة الجنسيات التي تتمركز خاصة في أوروبا والولايات المتحدة. الثانية، أن المنتجات الإعلامية للدول المركزية تملأ في العادة محل المنتجات الإعلامية المحلية في الدول الهامشية وشبه الهامشية. ويصبح على المنتجات الثقافية المحلية في هذه الدول من أعلام وموسيقى وكتب، منافسة وكالات الإعلان والترويج التي تقدم المنتجات الثقافية للدول المركزية، الأمر الذي لا تستطيع الشركات المحلية الفعالة فيه. إذا عند مناقشة

الوسائل دور الوسيط والثقاف (يكسر القاف) للدول الهامشية وشبه الهامشية. وتم تضمين الأيديولوجيا الرأسمالية المهيمنة في البناء التحولي الجديد وفي خطط التسوق وفي الخطط الاستراتيجية للصناعات الثقافية. ومن الدول المركزية وتحديداً الولايات المتحدة وأوروبا ظهرت شركات الإعلام المتعددة الجنسيات، التي كانت تبحث عن توسيع نطاق تأثيرها وبيع منتجاتها الثقافية المختلفة إلى دول العالم الأخرى من أجل تحقيق الفوائد والأرباح. وسيطرت صناعات واستثمارات الدول المركزية على برامج التشغيل والبرمجيات اللازمة للإعلام العابر للقارات، حيث تنافس مثل تلك المنتجات بشكل مباشر أو غير مباشر للدول الهامشية وغير الهامشية طالما توفرت الأسواق التي تستوعب هذه المنتجات وتستطيع توفير تكاليفها. وكما تفسر نظرية النظام العالمي أهمية الأيديولوجيات الرأسمالية لعمل الاقتصاد العالمي وتوسعه، ترى أن شركات الإعلام متعددة الجنسيات تلعب دوراً موازياً في الأهمية عندما تعرض تلك الأيديولوجيات بشكل جيد داخلياً وخارجياً، وعندما تروج قيم وأساليب عمل الرأسماليات المركزية في الدول الهامشية وشبه الهامشية. يصف جيم كولنس Jim Collins (١٤) على سبيل المثال، والت ديزني Walt Disney كرجل يملك رؤية خيالية مكنه من توظيف منتجات شركته «لتحديد شكل المجتمع وقيمه الخاصة». ويواصل كولنس «لقد تربي الأطفال من إسرائيل إلى البرازيل، ومن السويد إلى أستراليا، وهم يتابعون توجيهات والت ديزني التي كانت في ذات الوقت تعدد صورهم وخيالاتهم عن العالم الخارجي». يمكن القول هنا أن هذا المثال، قد يمثل صورة كلاسيكية لنظرية الاستعمار الإمبريوني. ويبحث كبار رجال الأعمال في الشركات متعددة الجنسيات عن تغيير اتجاهات المستهلك العالمي والتأثير عليها من خلال عرض أحدث المنتجات التي يجب أن تستهلك بسرعة واستمرار.

لا بد من الملاحظة هنا، أن رفض القيم الثقافية والاقتصادية والاجتماعية للدول المركزية في الدول الهامشية وشبه الهامشية سيؤدي مباشرة -إذا وجد فعلاً- إلى عدم الإقبال على المنتجات الثقافية مثل الأقراص المضغوطة وأفلام السينما وأفلام الفيديو والكتب وغيرها، والقادمة من الدول المركزية بل إلى عدم تطويرها في الأساس. وتحتاج الصناعات والأيديولوجيات الثقافية في الدول المركزية إلى

الكندية الأسبوعية تقريراً بعنوان «الواجهة الشمالية» لخصت فيه الموقف قائلة: يبحث النجوم عن أدور جيدة، وتبحث الاستوديوهات عن توفير المال وإنتاج للتسليية الجيدة ويمكنهم تحقيق كل ذلك إذا أنتجوا أفلامهم في الشمال الأبيض العظيم» (٥)

أخيراً، وعلى الرغم من قلة البحوث الإمبريقية الإعلامية (١٦) التي تركز على نظرية النظام العالمي، إلا أنه تجدر الإشارة إلى دراسة استثنائية قدمها كيانجمو كيم Kyungmo Kim وجورج بارنت George Barnett ويعتبر المقال الذي نشره بعنوان «محددات التدفق العالمي للأخبار: تحليل الشبكة» (١٧) مثالاً جيداً لتطبيق نظرية النظام العالمي، حيث طبق الباحثون نظريتي النظام العالمي والاستقلال. وبعد بحث مفصل للتدفق الدولي للأخبار في ١٢٢ دولة حول العالم، توصل الباحثون إلى أن «نقائش هذا البحث تؤكد عدم التوازن في تدفق الأخبار بين الدول المركزية والدول الهامشية وشبه الهامشية. وتحلل الدول الغربية المكانة المركزية في السيطرة على تدفق الأخبار الدولية» (١٨). واعتماداً على تحليلهم للبيانات المتوفرة لديهم، ختم الباحثين الدراسة بـ «يفرض هذا البناء المركزي للتدفق الدولي للأخبار نتيجتين تؤثران على استقلالية الإعلام الأولى، تلف الدول الصناعية الغربية في موقف المنتج والبنائع للأخبار الدولية. وفي المقابل تلف الدول الهامشية في موقف المستهلك الذي يعتمد على المعلومات وأخبار التي تنتج في الدول المركزية» (١٩).

ويشير الباحثون إلى قلة الدراسات الدولية عن التدفق العالمي للأخبار وذلك للعديد من الأسباب، لذلك فإن دراستهما تصبح استثنائية ومهمة بالفعل.

العلاقة بين نظريتي الاستعمار الإلكتروني والنظام العالمي:

The Connection Electronic Colonialism and World System Theories

هناك علاقة ورايط جوهري بين نظريتي الاستعمار الإلكتروني والنظام العالمي. فنظرية الاستعمار الإلكتروني تؤكد أن تصدير برامج وسائل الإعلام ينقل عدداً متنامياً من القيم الاقتصادية والاجتماعية والثقافية وفي بعض الأحيان ينقل قيماً سياسية ودينية وتذهب نظرية النظام العالمي إلى أبعد من ذلك وتوسع في أطروحاتها عن نظرية الاستعمار الإلكتروني عندما تقسم دول العالم إلى ثلاث فئات هي: الدول المركزية، والدول شبه الهامشية، والدول

الرخاء الاقتصادي، علينا أن نسأل الرخاء لمن؟ ومن يكافأ عليه؟ الشخص المحلي أو الأجنبي؟ مع توسع المشاريع التجارية للدول المركزية في الدول الهامشية وشبه الهامشية، يمكننا القول أن الشركات متعددة الجنسيات هي من يحقق الرخاء الاقتصادي بغض النظر عن الآثار أو المساعدات التي تقدمها.

لكن هناك مجادلة واحدة تشير إلى أن عدم التوازن في التأثير بهذا الشكل، قدم فائدة أساسية لبعض قطاعات العمل في الدول الهامشية وشبه الهامشية. فعلى سبيل المثال، عندما تنتج بعض البرامج التلفزيونية والأفلام السينمائية في الدول الهامشية وشبه الهامشية، تستفيد بعض الفئات والأفراد مثل سائقي سيارات الأجرة، والمطاعم المحلية وكل المحلات التجارية، وكذلك عندما تجاع الصحف والكتب وأشرطة التسجيل وأفلام الفيديو يحقق البائع أو الموزع المحلي نسبة من الأرباح. وهناك العديد من الأمثلة الأخرى التي تثبت تحقيق الدول الهامشية وشبه الهامشية لبعض الأرباح والفوائد من اشتراكها في اقتصاد الدول المركزية بل أن بعض الدول المركزية تتعامل مع شركات إعلام لدول مركزية مثلها للقيام ببعض الأعمال. ويوضح المثال التالي والمرتبط بصناعة الأفلام وعلاقة الولايات المتحدة، وكندا، هذا النوع من العلاقة التي تربط دولتين صناعيتين مركزيتين.

لقد انتقد الكنديون الوطنيون مراراً وبشكل دائم التأثير الثقافي لوسائل الإعلام الأمريكية. ومنذ دخول المذيعات في كندا كان هناك تخوف مستمر من انتشار وسائل الإعلام الأمريكية ودخولها إلى الببوت الكندية. لكن عندما أصبحت شركات الإعلام هي مركز الاهتمام الأكبر لتحقيق الفوائد وتوسيع الأسواق هي الهدف الأساسي، رحبت كندا بصناعة هوليوود الفلمية وشبكات التلفزيون الأمريكية. وأصبحت مدن تورنتو ومونتريال وفانكوفر مواقع أساسية لشركات إنتاج الأفلام الأمريكية والمسلسلات التلفزيونية. وخلفت هذه الأعمال المنتجة آلاف الأعمال سنوياً وساهمت باللايين في الاقتصاد الكندي. وكان على كندا، كدولة مركزية قريبة من الولايات المتحدة قائدة الدول المركزية، بتنامي الدور الأمريكي وخاصة ذلك الذي تلعبه أفلام هوليوود في الاقتصاد والعمالة والثقافة الكندية. ومع تصاعد التكاليف الإعلامية وارتفاعها، نشرت مجلة ماكليين

التي تمكن هذه الشركات من التأثير على سلوك المستهلك بخلق تفكير وتصور عقلي عالمي واحد تجاه المنتجات والخدمات الثقافية.

ومن أجل فهم بيئة ومناخ الإعلام الدولي بعد الحرب الباردة، لا بد من فهم وجهتي نظر الدول الصناعية المركزية، والدول الأقل نمواً والتي لا تزال تقع في فئة الدول الهامشية بعد عقود زمنية وجهود متواصلة لتحقيق التطور والمدنية. بل أن بعض الدول الهامشية تعتبر اليوم في وضع أسوأ مما كانت عليه في عهد المستعمر القديم. بالإضافة إلى ذلك، فإن أوضاعها، في مجالات الاقتصاد والتعليم والصحة والتكنولوجيا، تزداد سوءاً وفساداً بمرور الوقت. ومن أجل فهم هذا التخلف والانقسام، لا بد من توضيح الدور الذي لعبته اليونيسكو كمؤسسة دولية في تحديد وجهات نظر ملاك الأسهم والحصص المالية وإنفاذ المواقف وتأسيس مواقف واهتمامات متباينة عن الإعلام الدولي.

وخلال عقد التسعينيات من القرن العشرين، شهدت حركات تحرير رأس المال والتخصيص سيطرة العديد من الدول على وسائل الإعلام وملكيتها الاحتكارية لها. لكن تلك السيطرة والملكية الاحتكارية تم محاصرتها بواسطة قوتين إعلاميتين جديدتين: (١) أنظمة الاتصال والبنية السلكية والفضائية، و(٢) الانتشار الواسع للبرامج التلفزيونية الغربية، والأمريكية تحديداً. وتمكنت هاتان القوتان من تغيير المناخ الإعلامي بشكل سريع في عدد كبير من الدول المركزية والدول شبه الهامشية في الفترة من ١٩٨٠ إلى اليوم. وفي الوقت الذي كان فيه الجمهور يحظى بظهور قناة تلفزيونية واحدة أو اثنتين في العام الواحد، وفجأة أصبح أمام الجمهور عشرات القنوات والخيارات من البرامج. وكان الأثر الأساسي المطلوب تحقيقه، خلق مشاهدين وجمهور مستعمرين (بفتح الميم) إلكترونيًا يتابعون البرامج الأمريكية وهم من أجيال المشاهدين الجدد حول العالم. لقد عملت أنظمة البث العامة أو الحكومية، وخاصة في أوروبا لسنوات طويلة على تنوير وإعلام الجمهور، لكن مع ظهور القنوات الجديدة، ظهرت معها فرص جديدة أيضاً لحرص التسلية والترفيه والإعلان وقوى السوق. وسعت القنوات التجارية إلى تقديم برامج جماهيرية عامة على شاكلة:

Big Brother, Millionaire, Weakest Link, Survivor, Soap Operas, Bay watch

الهامشية. وتتهم بعض الدول المركزية بأثر الاستعمار الإلكتروني، بل أن بعض الدول المركزية الأساسية مثل كندا وفرنسا وبريطانيا وإستونيا في قلق مستمر من «أمركة» صناعاتها الثقافية. أما الدول الهامشية وشبه الهامشية فلهيها العديد من الأسباب الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والأخلاقية حتى تتخوف أكثر من آثار الاستعمار الإلكتروني. وتعتبر نظرية الاستقلال عندما تستخدم كمرجعية لقياس تغير الاتجاهات في التعامل مع الممارسات التي تطلقها الدول المركزية، مثلاً على نظرية الاستعمار الإلكتروني على سبيل المثال، ومنذ ثمانينيات القرن العشرين، كان هناك كم هائل من الدراسات والبحوث في أمريكا اللاتينية عن الآثار البنائية السلبية في العلاقة مع الدول المركزية وتحديد الولايات المتحدة والقوى الأوروبية الاستعمارية القديمة وخاصة أسبانيا. وتعتمد نظريتا الاستعمار الإلكتروني والنظام العالمي في مختلف أنحاء العالم بأشكال وأهداف مختلفة، ويصبح من المفيد لدراسات المستقبلية في الإعلام الدولي اعتماد بعض الجوانب المناسبة لهاتين النظريتين. ومن المهم هنا أيضاً، الإشارة إلى فائدة تطبيق نظريتي الاستعمار الإلكتروني والنظام العالمي في دراسة الممارسات والأنشطة العالمية الخاصة بالصناعات الثقافية متعددة الجنسيات

القوى الإعلامية بين الدول

Communication Forces Among Nations

يمكن القول أن الإعلام الدولي كقطاع تجاري يمكن أن يصبح حالة دراسية مثالية لتطبيقات نظرية النظام العالمي. وتتمركز شركات الإعلام متعددة الجنسيات ووكالات الإعلان الدولية في الدول المركزية، وعندما تعمل في الدول المركزية أو غيرها من دول العالم، تعمل وفق استراتيجيات محددة وقائمة أولويات واضحة تأخذ مرجعيتها من النظام الاقتصادي الرأسمالي. وينظر للدول الهامشية وشبه الهامشية في هذا الإطار كأسواق مستهدفة للشركات. متعددة الجنسيات، التي تعدد بدورها طبيعة العلاقات مع هذه الدول. كما تهدف هذه الشركات بما تقدمه من منتجات إلى التأثير على قيم واتجاهات المستهلك كما وضحت سابقاً نظرية الاستعمار الإلكتروني. ولا تعتمد هذه الشركات على القوة العسكرية، كما كان الوضع سابقاً في الاستعمار العسكري، بل على استراتيجيات السوق والبحوث والإعلانات

وبزيادة هذه القنوات التجارية وتوسع تأثيرها على الجمهور، خلفت ورائها مجموعة صغيرة من الجمهور للقنوات العامة، التي أصبحت تحت رحمة متزايدة من السياسيين وسلطات التقنين لفعل شيء ما بخصوص جمهورها الذي يقلص باستمرار. وفي ذات الوقت كانت العديد من القنوات التجارية تبحث في زيادة إيراداتها من المصادر العامة. وكانت كل قناة تجارية جديدة تظهر، تخطف جزءاً من جمهور القنوات العامة التي أصبحت تخضع لتحديات ثلاث قوى أساسية هي: المال، والتكنولوجيا، والتقنين.

عرض المشكلة Breadth of the Problem

يتضح لنا أن مستوى عرض ممارسات وأنشطة الإعلام الدولي واسع جداً، بل يتوسع باستمرار. ففي طرف منه هناك المجموعة الكبيرة من الدول النامية أو الهامشية التي تهتم بالبنى الأساسية للاتصال مثل الراديو أو خدمات الهاتف. وفي الطرف الآخر هناك الدول المركزية، التي أصبح بعضها صناعياً منذ ما يقرب من قرن، حيث تهتم هذه الدول ببقائها في عصر المعلومات. وهذه الدول لا ترغب في أن تصبح مستعمرات معلوماتية لدول أخرى. وبالتالي أصبحت القضايا الإعلامية المتعلقة بالاندماج الاقتصادي والتدفق الدولي للمعلومات والحاسوب والرقابة والخصوصية والمعاملة في الصناعات الثقافية، قضايا واهتمامات مركزية لازمة لبقاء الدول الصناعية.

وبشكل واضح، تتخوف بعض الدول المركزية مثل كندا وفرنسا وأستراليا من فكرة تحولها إلى مستعمرات إلكترونية لدول مركزية أخرى مما يدفعها باستمرار إلى إعادة النظر في فلسفاتها الإعلامية الخاصة. وتطرح قضايا السيادة الوطنية والاستعمار الإلكتروني مرة أخرى، أسئلة عن مدى مناسبة تدخل الدولة والدعم المالي والصناعات الثقافية وملكية وسائل الإعلام وتقنياتها وكان ظهور الصحافة الإلكترونية وقنوات الكابل والإنترنت والبريد الفضائي المباشر قد أثار أسئلة أخرى عن أهمية تقنين وسائل الإعلام ومفهوم الحدود الوطنية.

ومن القضايا الأخرى التي تمثل أهمية للدول الصناعية، تلك التي ترتبط بتزايد الصراع بين الاقتصاد وضرورات

الأمن القومي. ومن البداية كانت المنافسات والضغط التجاري قد أثرت على تدفق المعلومات عندما كانت وسائل الإعلام تحاول إسكات أصوات منافسيها. واليوم فإن الداعم الأساسي لفلسفة التدفق الحر هي الحكومات التي استجابت لمصالح وضغوط الشركات متعددة الجنسيات التي كانت -وما زالت- تبحث عن مصالحها وأرباحها المادية وليس عن المصالح القومية الأمريكية. فما هو جيد لشركة أي بي إم IBM حتى تباع أنظمة حاسوب لدول مثل إيران والصين وروسيا ليس بالضرورة جيد ومفيد للمصلحة الأمريكية أو الأمن القومي والدولي الأمريكي. ذلك أن هذه الشركات ووكالاتها الإعلامية تعتمد على الحدود والأسواق المفتوحة حتى تتنافس بشكل فعال في الاقتصاد العالمي.

أخيراً، لابد من الإشارة إلى أن نسبة كبيرة من الضغوط والدعم لمصالح فلسفة التدفق الحر تأتي أساساً من الوسائل المطبوعة وخاصة الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية. لقد كان الدور الذي لعبته المطبوعات في هذا المجال خطيراً بالفعل، لكن التكنولوجيا الحديثة نقلت هذه الوسائل بسرعة إلى مرحلة جديدة تميزت بتدخل الحكومة في اختيار رسائلها. وعلى الرغم من أن الوسائل المطبوعة والإلكترونية تضيء في مسارات مختلفة من الناحيتين القانونية والتنظيمية إلا أن طرقهما قد تتوحد مع تزايد اعتماد المطبوعات على الوسائل الإلكترونية مثل الإنترنت في نقل رسائلها إلى المستهلكين. وفي الوقت الذي خضعت فيه المطبوعات دائماً لمستويات متفاوتة من التقنين (٢٠)، ستجد هذه الوسائل نفسها أمام عوائق تشريعية وقانونية متزايدة وقرارات محاكم تتعارض جميعها مع روح التعديل الأول للدستور الأمريكي.

ويبقى المهم هنا، الإشارة إلى أن الإعلام الدولي لم يعد يهتم فقط بدور الوسائل المطبوعة أو يركز على عادات وممارسات جمع الأخبار في وكالات الأنباء الدولية. لقد تطور موضوع الإعلام الدولي ليشمل عدداً متووعاً من القضايا التي أفرزها البث الإذاعي العالمي والإعلان العالمي والاقتصاد العالمي. وستدخل موضوعات مثل فساد الدول الأقل نمواً، وتأثير البرامج التليفزيونية

and ((National Development and the World System at the End of the Cold War)) in *Comparing Nations and Cultures: Readings in a Cross-disciplinary Perspective* ed. A. Inkeles and M. Sasaki (Englewood Cliffs. Prentice-Hall 1996) pp 484-497

١٠- يمكن الإطلاع على تعريف نظرية النظام العالمي إلى جانب مراجعة جيدة لكل الاتجاهات البحثية في هذا المجال في Thomas Hall's ((The World-System Perspective: A Small Sample from a Long Universe)) *Sociology Inquiry* 66 (4) (November 1996) pp. 440-454.

Andre Frank. *Capitalism and Underdevelopment in Latin America* (New York: Monthly Review Press 1969)

Barnett Singer and John Langdon ((France as Imperial Legacy)) *Contemporary Review* 272 (May 1998) pp. 231-238 Alvin So.

Social Change and Development: Modernization Dependency and World-System Theory (Newbury Park: Sage 1990)

١٢- Thomas Clayton ((Beyond Mystification: Reconnecting World-System Theory for Comparative Education)) *Comparative Education Review* 42 (November 1998) pp.479-494 George Barnett and Young Choi ((Physical Distance and Language as Determinants of the International Telecommunications Network)) *International Political Review* 16 (3) (1995) pp. 249-265

١٣- أي مجموعات الدول التي يربطها اتحاد أو رابطة واحدة مثل دول الاتحاد الأوروبي أو دول الآسيان وغيرها من المجموعات

١٤- Jim Collins ((Shaping Society)) *USA Today* 23 September 1999 p.19A-١٠

١٥- ((Northern Exposure)) *Macleans* 11 October 1999 p.771.

١٦- John Corner Phil p.Schlesinger and Roger Silverstone eds. *International News Media Research: A Critical Survey* (London Routledge 1997)

١٧- Kyungmo Kim and George Barnett ((The Determinants of International News Flow: A Network Analysis)) *Communication Research* 23 (June 1996) pp.323-352

١٨- Kim and Barnett. p. 344.

١٩- Kim and Barnett. p. 348.

٢٠- يعود ذلك إلى الحدود التي توضع دائماً أمام العمل الصحفي، وعلى الرغم من إجماع العديد من المهتمين بضرورة إزالة كل أنواع الحدود أمان نشأتها التحقيقات الصحفية السياسية والاقتصادية والاجتماعية. لكل يظل هناك العديد من الحدود الغائبة

٢١- المنظمة الأخرى المعنية بهذا المجال تسمى «الشبكة الدولية للسيااسات الثقافية» وهي اتحاد يضم ستاً وأربعين دولة، بدأت اجتماعاتها في كندا عام ١٩٩٨، وتلبي ذلك اجتماعات في المكسيك والبرازيل وسويسرا وأفريقيا. وتتركز هذه الاجتماعات على الهوية الثقافية والسياسات الثقافية وتأثيرات العولمة الثقافية. وهناك اهتمام متزايد في العديد من دول العالم بمعالجة قضايا الصناعات الثقافية عن طريق منظمة التجارة العالمية، وخاصة تلك المرتبطة بالتلفزيون والسينما والمجلات. وتتخذ الشبكة الدولية للسياسات الثقافية، التي لا تضم الولايات المتحدة، أن منظمة التجارة العالمية تميز لفكرة التمييز في اتجاه واحد بدعم انتشار أفلام هوليوود ومنتجات نيويورك إلى كل أنحاء العالم وحاولت هذه المنظمة تقديم أحد الحلول لمواجهة هذه المشكلة تمثل في اقتراح إلبام المنتجات والسلع الثقافية من اتفاقيات منظمة التجارة العالمية أخيراً، عرضت كندا نفسها كقائدة لهذه المجموعة لسبب واضح وبسيط، يتمثل في اقترابها بقوة من أن تصبح مستعمرة إلكترونية أمريكية.

الفصلية، وقدره الإنترنت على تحدي وسائل السيطرة التقليدية، في مناظرة المناخ المناسب للإعلام الدولي ودور الحكومات في تحديد سياسات هذا الإعلام. هذا الدور لا يعد مسؤولية الحكومات الوطنية وحدها بل تحول إلى المنظمات الدولية، وتحديد مؤسسات الأمم المتحدة ووكالاتها المتخصصة (٢١)

الهوامش والمراجع

- ١- جزء من الفصل الأول من كتاب مترجم بعنوان الإعلام الدولي النظريات- الاتجاهات- الملكية (Mophal) Thomas L. and Trends. Global Communication Theories, Stakeholders, and Trends. Thomas L. Mophal (2002).
- ٢- وعبد الله الكندي دار الكتاب الجامعي (٢٠٠٢).
- ٣- USA Today, 13 November 1998, sec. A, P. 1.
- ٤- الأخبار الأجنبية في نشرات الأخبار المسائية في شبكات التلفزيون الأمريكية وتحديد في ABC, CBS, and NBC. انخفضت نسبة تزيد على ٥٠ في المئة من ١٩٩٠ إلى ١٩٩٨
- ٥- هناك تصنيفات وتقسيمات عديدة لدول العالم فهناك تصنيف الشمال -الجنوب، الشرق-الغرب، الدول النامية والدول المتقدمة، والأرصادية والاشتراكية، والدول الصناعية ودول العالم الثالث، وهناك أيضاً تصنيف الدول المركزية والهامشية وشبه الهامشية أما هذا الكتاب فسوف يستخدم مصطلح الدول الغربية للإشارة إلى الدول الصناعية التي تضم حسب البلد الدولي إسرائيل، بريطانيا، كندا، فنلندا، فرنسا، إيطاليا، اليابان، هولندا، السويد، سويسرا، أمريكا، وألمانيا وأغلب هذه الدول تقع في الشمال وهي دول مركزية. أما الدول الأقل تطوراً فتقع في آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية. ويجب الانتباه إلى أن جميع دول العالم تتحرك بين هذه التصنيفات والفئات لأنها تسمى باستمرار لتحقق مزيد من الاستقلال وإحداث بعض التطورات السياسية والاقتصادية ومن أمثلة هذه الدول روسيا وأندونيسيا وإيران والمكسيك والبرازيل ويوغسلافيا وفنزويلا وهولندا، وبالتالي لا يمكن الاعتماد على تصنيف واحد لدول العالم يصلح لفترة زمنية ممتدة. ومن هنا فإن الكتاب يستخدم تصنيف العالم إلى «الغرب» والدول الأقل نمواً» لأنه الأكثر إقناعاً وشمولاً لأطراف مناظرة النظام العالمي الجديد للمعلومات والإعلام. وسوف يستخدم هذا التصنيف في العديد من نظريات الاستعمار الإلكتروني والنظام العالمي في جزء لاحق من هذا الفصل.
- ٥- لجنة حماية الصحفيين، نيويورك، ٢٨ أكتوبر ١٩٩٨
http://www.cpj.org/pg.1
- ٦- Morton Rosenblum, *Coups and Earthquakes* (New York: Harper & Ro, 1979) pp.1-2
- ٧- Rosenblum, *Coups and Earthquakes*, pp.1-2.
- ٨- يعتقد منظور الإنتاج الثقافي أن وسائل الإعلام الدولية تعمل على خلق مناخ اجتماعي وثقافي لدى الطلاب والدارسين في الدول الهامشية فيما يخص أنظمة المعرفة التي تجعل أولئك الطلاب في حالة تنافسية مع نماذج الحياة الغربية وهم الاستهلاك فيها.
- ٩- سوف يتم تفصيل الحديث عن أهم مالكي الأسهم في كل هذه القطاعات في فصول لاحقة من الكتاب. قد يرغب بعض القراء بالعودة إلى هذه الفصول الآن.
- ١٠- Immanuel Wallerstein *The Modern World-System* (New York: Academic Press 1979) *The Modern World System III* (San Diego: Academic Press 1989)

المتخيل الشعري

عند أمل دنقل

عبد السلام المساوي *

في بوتقة شعرية واحدة. وحسب صبحي البستاني، فإن الصورة الشعرية «تخترق الحدود المرئية لتبلغ عمق الأشياء، فتكشف عما تعجز عن كشفه الحواس» (١) وإن، فهي تقنية لغوية خاصة تضطلع بوظيفة إنشاء علاقات جديدة بين كائنات العالم وأشياءه، وذلك بنقل المعاني من الحياة إلى اللفة. وهو نقل يعتبره صلاح فضل محتاجاً إلى جسارة شعرية (٢) أي إلى قدرة إبداعية كبيرة تتمكن من بناء علاقات جديدة تدفع بالمقابلات إلى الحد الأقصى من الائتلاف والتعايش الدلالي.

إن الصورة الشعرية ليست إطاراً أو قالباً جاهزاً تصب فيه المعاني لتأخذ أبعاداً جديدة، كما أن علم البيان - بطبيعته التقليدية - لم يعد قادراً على استيعاب توجهات الصورة الشعرية المعاصرة، فلا بد من تهيئته وتعظيمه بأوليات مستحدثة لعله يكشف عن الجغرافيا الجمالية التي أضحت الصورة الشعرية تأوي إلى أفيانها. لذلك نرى أن قواعد البلاغة تظل مفتوحة دائماً على التجدد والمسايرة اعتماداً على المتحقق النصي الإبداعي. وقد كانت القواعد تستخلص دائماً من النصوص، وفي هذا الاتجاه ينبغي أن يسير أي توجه منهجي يروم تحليل الصورة في الخطاب الشعري. ثم «إن البلاغة المعاصرة ينبغي ألا تنبني من توجيهات تؤدي إلى صناعة وجه بياني، بل ينبغي أن تدرس هذا الوجه من زاوية نفسية، وتعمل على الكشف عما يعتمل داخل روح القارئ في اللحظة التي يدخل إليها هذا الوجه، ويتحلل داخلها

للصورة الشعرية وظيفة تعبيرية بالأساس، لذلك فهي مشحونة بالمشاعر والأحاسيس والدلالات، وهي صياغة فنية تمنح المعنى المجرّد شكلاً حسياً يمكن حواس الإنسان الظاهرة والفقية من التفاعل معها تفاعلاً إيجابياً عن طريق تلقٍ مفتوح يتجدد باستمرار، كما تنص على ذلك المناهج الحديثة كالأسلوبية والسيمولوجيا وجماليات التلقي. وإذا كان القدماء قد ركزوا مفهوم الصورة الشعرية في منظومتين بلاغيتين هما المشابهة والمجاورة، اعتماداً على استقصاء الأوجه البهائية من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز مرسل... فإن المحدثين جعلوا المفهوم مواكباً للفتوحات الإبداعية المستجدة بما عرفته اللغة الشعرية من إبدالات وتحولات. ومعظم التعريفات الحديثة أجمعت على تفرد الصورة الشعرية بطابع الإبداعية والخلق القائم على التقريب بين المتنافرات في سياق توحيد عناصرها المتباعدة

* ناقد من المغرب

الشعراء تدقيقاً في فهم طبيعة الصورة، وما تنطوي عليه من قدرات هائلة في جعل الكلام منفثاً لمعانقة التجربة الفنية للشعراء، حيث يقول: «إن التجربة الشعرية يتعذر تبسيطها في الكلام، ومع ذلك فالكلام هو الذي يعبر عنها. إن الصورة توفق بين الأضداد، ولكن هذا التوفيق لا يمكن شرحه بكلمات، إلا أن كلمات الصورة كفت عن أن تكون مجرد كلمات... الصورة، هكذا هي ملاذ مؤوس منه ضد الصمت الذي يخيم علينا كلما حاولنا التعبير عن التجربة المربعة لما يحيط بنا ولما نوجد عليه» (٨).

نستنتج من هذه التحديدات أن لغة الصورة الشعرية ليست لغة عادية، وأن الكلمات فيها ليست مجرد كلمات؛ أي أن تلك الكلمات لم تعد تستجيب للمعنى العرفي المتفق عليه في معاجم البشر، بل غدت في السياق الجديد أشكالاً مفتوحة على الدلالات السيميولوجية التي قد يقصدها الشاعر أو يسمو بها القارئ إلى آفاق واسعة، وهو يعيد خلقها من جديد. وربما كان هذا هو المقصد الذي يريده محمد لطفي اليوسفي حين يقول: «الكلمة ليست مجرد لفظ محدد للمعنى، بل هي عبارة عن مستقر تلتقي فيه كثيرة من الدلالات. إنها، بتعبير آخر، عبارة عن حيز يتواجد فيه أكثر من احتمال، غير أن الاستعمال المتعارف أي طريقة توظيف الكلمة في سياقات معتادة، هو الذي يجعل دلالة ما تطغى على كل الاحتمالات. وعندما يعيد الشاعر تركيب الكلام يكون قد أدخل الكلمة في شبكة من العلاقات تجبر ذلك الحشد الدلالي على البروز. هنا بالضبط يتنزل الشعر. إنه يحرر الكلمة من المواضع الاصطلاحية، ويصبح نوعاً من الكلام يكسر القواعد ويتجاوز السنن، ليؤسس تبعاً لذلك، آفاقاً جديدة مليئة بالرؤى والاحتمالات» (٩).

وإن، فقد عوضت الصورة الشعرية كثيراً مما يسم لغة التداول من عجز التعبير عن مختلف الحالات والمشاعر، وتم لها ذلك التعويض بواسطة العلاقات الجديدة المُقامة بين الكلمات في سياق تراكم مرهنة على تلقٍ مختلف، وهو تلقٍ يرى أن «ومضات اللغة الشعرية تشع بأنوار عنيفة وهي تكشف عن السر المرتبط بالشرط الإنساني» (١٠).

منها فيها طاقة الإحساس. وباختصار: بحث طريقة عمله ليحدث فيها الشعور بالإنهيار الذي هو أثر ناتج عن العمل الفني» (٣).

قد يكون حصر دراسة الصورة الشعرية في تجربة شاعر واحد أنجح بكثير من التوزع على تجارب مختلفة، لأن ذلك من شأنه أن يتيح للدارس مراقبة الصيغ اللغوية المتنوعة المعبر بها من قبل هذا الشاعر، ومن ثم يسمع ذلك باستخلاص أنظمتها التعبيرية الممكنة مع قياس والوقوف على تأثيرها، بالرغم من أن الصورة الشعرية وظفيتها وتأثيرها، «تستعصي على كل تحليل لأنها في الحقيقة ليست بنتاً شرعية للعقل فقط، بل هي نتاج يتداخل فيه الحدس والعقل والانفعال ومركبات غريزية منبهة في الضمير العام للعقل البشري» (٤) وهو استعصاء ناشئ عن غموض فني ضروري ومقصود، لا يلغي إمكانية تحليل يروم بناء انسجام ما تفرق من أجزاء، وما تقابل من دلالات. وهذا التحليل ينبغي ألا يكتفي بالوقوف عند حدود الأوجه البلاغية (تشبيه، استعارة، مجاز مرسل...)، فهذه الحدود - حسب رجاء عيد - «قد تهدمت، لأنها حدود اصطفتها منطق التناظر مع الواقع الخارجي للأشياء بدون مراعاة لمنطق الواقع الداخلي الممتد عبر حركة النفس وخيالها الخبيء والذي يقيم علاقات بين الأشياء لها شكلها اللامتناهية» (٥).

هكذا، إذن، تحتل الصورة مكاناً أساساً في تكوين شعرية النص، إذ عن طريقها يتم التمييز بين الكلام العادي والكلام الفني بفعل خلطتها للمألوف، وقدرتها على ردف اللغة بالدلالات العميقة التي لا سبيل إلى اختزالها في أية قراءة محتملة. لقد اعتبرها جان لوي جوبير J.L. JOUBERT نتاجاً للنظرية السوربالية حول الإلهام. كما رأى فيها العلامة المميزة للشعر المعاصر (٦). أما أندريه برتون A. BRETON فقد عرفها اعتماداً على تحديد بيير ريفردي Pierre REVERDY الذي يقول: «الصورة نتاج محض للفكر. إنها لا تولد من التشبيه ولكن من التقريب بين حقيقتين متباعدتين. وكلما كانت العلاقات بين الحقيقتين - موضوع التقريب - متباعدتين، كانت الصورة قوية ومحقة لشعرية عالية» (٧) قد يكون أوكثافو باث O. PAZ أكثر

١. الصورة الحسية:

ولهذا النمط علاقة وطيدة بمفهوم الصورة الشعرية ككل بالشكل الذي ترسخ في الدراسات البلاغية القديمة والحديثة، باعتبار أن الشاعر ميال إلى التعبير عن العوالم الشعرية المجردة بطريقة تجعله يستثمر مدركات العالم وأشياء الحسية للقيام بمهمة الأداء، وذلك بإعادة تشكيلها وفق ما يتصوره من معانٍ ودلالات تعجز اللغة المباشرة عن الإفصاح عنها. ففي هذا المستوى تقدم المدركات المجردة في صورة مظاهر محسوسة عن طريق الاستعارة التي تتخذ مجموعة متنوعة من المواقع النحوية: فهي قد تكون اسماً أو فعلاً. ومعلوم أنه إذا وردت في صيغة الفعل، فإنها تمنح الصورة كثافة ودينامية إضافية بما يلقيه الفعل في روع المتلقي من إيهام وحركة، مثلما يقع في هذه الصورة:

الصيف فك يعانق الصحو

عيناك ترتفغان في أرجوحة... (١١)

ففي هذه الصورة يتخلى «الصيف» عن مفهومه الزمني والطبيعي ليتحول إلى كائن حي يمارس السلوك البشري، والمتأمل هنا في «يعانق»، ذلك أن العناق سلوك محسوس نلاحظه بحاسة البصر. وإذا ما نظرنا إلى الشيء المعانق (المفعول به)، فإن درجة التوتر تتصاعد مما يشي بانزياح كبير بين الطرفين. فـ «الصحو» كبنوة طبيعية ضوئية لا جسد لها، ومن هنا فهو لا يحتمل العناق، ومع ذلك فقد أتاحت العناصر الاستعارية في سياق تركيبها، للعين أن ترى مشهداً لن يتحقق إلا بسحر من الخيال الشعري يذره في بؤبؤها.

وقد تضرر الصورة الحسية بشكل يجعلها متوسعة، وذلك لاستثمارها لعدد من المكونات البلاغية التي تساهم في نموها نمواً عضدياً عن طريق التفاعل الحاصل بينها في نسق تعبيرية ذي منحنى سردي درامي، يستغل إمكانيات حدث أسطوري رمزي لإفادة موقف سياسي معاصر:

الأرض ما زالت، بأنذنها دم من قرطها المنزوع

قهقهة اللصوص تسوق هودجها.. وتتركها بلا زاد

تشد أصابع العطش المميت على الرمال

تضيق صرختها بحمصة الخيل (١٢)

إن الأرض بوصفها عنصراً جغرافياً طبيعياً تصبح قادرة

إن اللغة الشعرية التي تجعل من الصورة أساساً لها، تصبح وسيلة تواصلية مسعفة في التعبير عن أية حالة أو رؤية تعبر وجدان الشاعر وذهنه: بل تمكنه من طريقة سحرية في الإيحاء بالشيء الذي يجعل المتلقي قادراً على التقاط الإشارات وتحويلها إلى دلالات قد تضيق أو تتسع حسب طبيعة مرجعية المتلقي، وقدراته على التأويل.

والشاعر أمل دنقل من الشعراء القلائل الذين أدركوا أن الخيال الشعري هو البؤرة المركزية لكل خطاب يسعى لأن ينتمي إلى حقل الشعر، شريطة ألا تستثمر مساحة الحرية المتاحة في عوالم الخيال الفسحة في المزايدة على المعاني والدلالات: إذ أن الصدق الفني هو المعيار الذي ينبغي أن يعتد به في التمييز بين الخيال الإبداعي المؤسس على صدق التجربة في المعيش والمرجعي، وبين الخيال المجاني الذي قد يمنح أدواته لتجارب مزيفة ومفتعلة، وهو السائد في معظم ما ينتج اليوم من شعر. فشتان ما بين شعر يدعوك لتلمس جدوى الإبداع وضرورته للحياة، وما بين آخر يفريك بخطوط سراب خادع دون أن يكون متكلماً على سند رؤيوي حقيقي. وقد نظر الشاعر أمل دنقل إلى الفن الشعري بوصفه ضرورة حيوية مساهمة في تغيير الواقع سواء على المستوى الفردي أو المستوى الجماعي: لأن هذا التغيير رهين بما يمكن أن يحدثه القول الشعري من تأثير هائل في النفس والشعور تمهيداً للتأثير الهائل الذي سيتمادى إلى محيط المشاعر، وهو المجتمع والوطن والأمة. لذلك جاءت أشعاره محققة للرهان الحيوي فكان صوت الإنسان المقهور وداراً لكل ما يتهدد الأمة العربية في مرحلة تاريخية بالغة التعقيد، كما جاءت محققة للرهان الجمالي من خلال تحويل الواقع الكائن والواقع المستكشف إلى متخيل شعري تنوب فيه حدة الواقع وتندمج بأطراف الحلم. وعموماً فقد جعل أمل من الصورة الشعرية أداة لغوية وجمالية بالغة الإيحاء. وهي في الغالب تتأرجح - عنده - بين ثلاثة أنماط أساسية: الصورة الحسية والصورة الذهنية والصورة الرمزية. وذلك تبعاً للعلامات اللغوية والسياق الدلالي الذي تحضر فيه هذه العلامات.

الحسية التي يحققها المشبهان بهما (بساط على الريح) (وإجدار) لا تتم إلا على أساس لفظي، لأن المفهوم موغل في التجريدية والرمزية. فبساط الريح يستند على مرجع أسطوري لا وجود له في الواقع. أما كلمة «إجدار» فواضح أنها على المستوى الرمزي تشكل فاصلاً بين شيئين مختلفين، ولا تدل على الإجدار المادي. ومن هنا نجد أنفسنا أمام مفاهيم تجريدية تعرض بطريقة حسية. وقد تجتمع في المقطع الواحد المتجانس دلاليها صور حسية يتم فيها تشخيص المكان عن طريق منحه سلوكيات وخصوصيات بشرية، ويتحقق خلال ذلك تشبيهي الكائن الحي عن طريق تمويهه بالشبه:

كان النشيد الوطني يملأ المديح منهاج برامج المساء
وكانت الأضواء تنطفئ..

والطرقات تلبس الجوارب السوداء

وتغمر الظلال روح القاهرة

والدم كان ساخناً يلوث القضبان

هذا دم الشمس التي ستشرق، الشمس التي ستغرب (١٤)
يتأكد التشخيص هنا بواسطة الاستعارة المضاعفة «الطرقات تلبس الجوارب السوداء»، فالاستعارة الأولى مكتبة «تلبس» والثانية تصريحية «الجوارب السوداء» إذ تعرض مشبهاً هو «الظلام». وهكذا تتحول الطرق/المكان إلى امرأة. وفي الصورة الثانية «وتغمر الظلال روح القاهرة» نجد أنفسنا أمام تشخيص قائم على نقل المكان من حالة جمود إلى حالة حركة وحيوية، وذلك عن طريق زرع الروح فيه. وتتصاعد درجة الانزياح أكثر بجعل «الظلال» وهو معطى حسي يغمر «الروح» وهو معطى تجريدي. أما التشبيهي فيتمثل في تحويل الشخص الذي تدل عليه القرينة اللفظية «دم» إلى «الشمس»، بواسطة الاستعارة التصريحية. ورغم ما يلاحظ على هذه الاستعارة من ابتذال واستهلاك، ذلك أن الشمس ترسخت في التراث الشعري العربي كاستعارة نمطية دالة على المدح، فإن القرينة «دم» تقوم بدور تجديدها وإكسابها توجهاً خاصاً. حيث تبدو «الشمس» البعيدة قريبة تنزف دماً، وتتحول إلى جثة «تأكلها الديدان». ولعل الحرص على تأكيد التشخيص والتشبيهي في هذه الصور الجزئية يأتي لخلق علاقات التفاعل بين الكائن والمكان، في

على التحول إلى مفهوم حسي آخر، بما تدره عليها الأوجه البهائية والمكونات الشعرية الأخرى من صفات وحالات. فالاستعارات (أنبيها - قمرطها - هودجها - تشد - صرختها...) تضعنا أمام صورة جديدة تدور فيها الأرض كأمارة قد نكلت بها أيدي اللصوص، وانتزعت ممتلكاتها، وتركها ملقاة بلا زاد. وإذا كانت الاستعارة هنا تعمل على تشخيص الأرض، وتقدمها على هيئة امرأة، فإن ذلك التشخيص - بشكل واعي أو غير واعي - يذكر بأحد الأبعاد الدينية والأسطورية القديمة، التي كانت تعتقد بالمنزع الأمومي للأرض. وهذا وحده يخفف من حدة التسايد الاستعماري بين الطرفين (الأرض - المرأة)، فينحصر الاجتهاد الشعري - حينئذ - في محاولة نفي الأمومة عن الأرض، وتقديمها في صورة عروس مخدولة. وبالإضافة إلى هذه الصورة المركزية، هناك صور جزئية متفاعلة معها، تعمل من جهتها على تأثيث المجال، وإثراء المستوى الدرامي للموقف. فمن ذلك «هقهقه اللصوص تسوق هودجها»، وهذه الصورة قائمة على أساس المجاز المرسل، لأن الفعل «تسوق» مسند للهقهقه وليس إلى اللصوص، مما ينهني بحالة اللصوص وهم ينفذون جريمتهم. ومن ذلك أيضاً «تشد أصابع العطش»، حيث يتحول العطش باعتباره حالة غريزية إلى كائن حي بواسطة التجسيم الذي يتحقق بإسناد «الأصابع» إليه

وتتحقق الصورة الحسية بانتقال الكائن المحسوس إلى الشيء المحسوس كذلك، بواسطة وجه بياني هو التشبيهي: الخيول بساط على الريح..

سار - على مقفه - الناس للناس عبر المكان
والخيول إجدار به انقسم
الناس صنفين:

صاروا مثاة.. وركبان (١٣)

يعترضنا في الصورة تشبيهان، وقد ساهم غياب الأدلة ووجه الشبه في جعل علاقة المشابهة بين الطرفين جد قريبة، لأن درجة الانزياح بينهما ضعيفة لوجود العناصر الدالة المشتركة بينهما، ثم لأن الصورة أساساً تحقق انتقالاً من محسوس إلى محسوس (الخيول - بساط على الريح) (والخيول - إجدار). وما يلاحظ هنا أن الصورة

أجل بلوغ هذا الهدف، يتم اللجوء إلى خرق المؤلف بواسطة تحجيم المعنوي «سقط الموت» وتشويه الإحساس «انفراط القلب كالسحبة»، ودمج الخالص في العام (المنازل أضرحه) / والزنازن أضرحه/ والمدى أضرحه)، وإذا كان خرق المؤلف هو الغاية المستهدفة في الممارسات الشعرية الحديثة، فإن عدة عناصر بلاغية وغير بلاغية كانت مسؤولة عنها في الصورة التي نحن بصدد تحليلها. فالبلاغية تتمثل في استعارتين فعليتين وأربعة تشبيهات. أما غير البلاغية فتتجلى في المستوى المعجمي والأسلوبي؛ ذلك أن الأول يهم جانب انتقاء مفردات تحقق قدراً من الشعرية أثناء اجتماعها في بنية واحدة. أما الثاني، فيهم جانب ترتيب عناصر الصورة، وظاهرة التكرار في جزئها الأخير. إن حسيّة هذه الصورة راهنت على الانتقال من المتخيل إلى المرئي، وذلك بإعادة تشكيل المفاهيم المجردة (الموت - الحزن) لتشكيلا يمنحها مظهراً مادياً، ونسف تعددية المكان (المنازل - الزنازن - المدى) من أجل خلق مكان واحد متجانس وهو المكون من الأضرحة.

وقد تميل الصورة إلى تقرير حسيّة مفردة، معتمدة على مجموعة من الاستعارات التصريحية المتجانسة التي تقوم ببناء مشهد تمثيلي مكتمل، تدل القرينة اللفظية على المشهد الحقيقي الذي يرمز إليه، يقول الشاعر أمل دنقل في سخرية مريّة.

كنت في المقهى، وكان البهقاء
يقرأ الأنباء في فتران القمح،

وهي تجتر الفراجيل، وترنو إلى النساء (١٧)
إن قارئ هذا المقطع سيتمصّر أن الأمر يتعلق بقصة تعليمية تعتمد شخصيات متخيلة - كما في كلبية ودمنة - أو بمشهد من الرسوم الكرتونية التي تخاطب عقول الأطفال... ولكن ما إن يصل إلى القرينتين اللفظيتين «يقرأ الأنباء» و«تجتر الفراجيل» حتى يدرك البعد الرمزي الذي يقيده طرفا الصورة (البهقاء - فتران القمح). ومن ثم يشرع في البحث عن المعادل الموضوعي لكل طرف. ف«البهقاء» لن يكون إلا إنساناً مقلداً أو مأموراً بقراءة ما يلقي إليه من «أنباء» دون أن يفكر في فهمها أو معارضتها. أما «فتران القمح» فهم رجال مستهلكون لما

سياق تبادل المظاهر والخصوصيات. فكلاهما يتلبس بالآخر، ويترتب عن ذلك تعميق النفس الدرامي، وانصهار الصور الجزئية كلها في بؤرة الصورة المركزية.

وقد يستبد التشبيه بكل أطراف الصورة، في نسق يوحي بالإيغال في التقليدية، ولا يخفي الدور البياني الذي يلعبه التشبيه في إبراز الجوانب الحسية من الصورة، خاصة إذا كانت العلاقة بين المشبه والمشبه به قريبة لتحقق العناصر المشتركة بينهما. إلا أن المسألة قد تأخذ مساراً آخر في حالة وجود انزياح بينهما، الشيء الذي يعطي للتشبيه فاعلية في خلق المفاجأة، ودينامكية في ردف الصورة بعناصر التحيل الابتكاري

قلت لها في الليلة الماطرة:

البحر عنكبوت
وأنت - في شراكه - فراشة تموت
وانتفضت كالقطعة النافرة (١٥)

حيث يصادفنا في هذا المقطع ثلاثة تشبيهات تختلف نوعياً، فالأول بليغ، والثاني مرسل، والثالث مفصل. وتواردت بهذا الترتيب له ما يبرره فنياً ودلالياً. فعلى مستوى التراكم اللغوي لكل جملة تشبيهية، نجد حركة تصاعدية من الأقل إلى الأكثر، بالنظر إلى عدد كلمات كل جملة، مما يمنح الصورة في كليتها مسحة إيقاعية ممتدة. وعلى مستوى الدلالة يتم الإفصاح عن الحقيقة بشكل تدريجي يراعي سياق البوح وكمية الجرعة في كل جزء من أجزاء هذه الحقيقة.

وهناك الصورة الحسية التي يتعدد فيها المشبه ويتفرد المشبه به، وينتج عن ذلك اختزال للعناصر في بؤرة واحدة، مما يتسبب في تضيق المجال المرئي للصورة: أيها الواقفون على حافة المذبحة
أشبهوا الأسلحة!

سقط الموت، وانفراط القلب كالسحبة

والدم انساب فوق اللوشاح!

المنازل أضرحه،

والزنازن أضرحه،

والمدى... أضرحه (١٦)

تؤكد هذه الصورة مبدأ التكثيف والاختزال من أجل بلورة المعنى المراد توصيله، والمتجسد في فداحة القتل. ومن

يجدون بين أيديهم دون أن يكلفوا أنفسهم بذل الجهد، لأنهم يكتفون بـ «اجترار التراجيل» و«الرنو إلى النساء». من هنا ندرك أن التخييل الشعري في هذه الصورة يعكس مشهدا يوميا مشويا بكثير من العبثية والإحباط لانعدام التواصل بين «البغاء» و«فقران القمح».

ولا شك أن قراء الشعر يعرفون جيدا قدرة الشاعر الكبير أمل دنقل على تحويل المشاهد اليومية المألوفة إلى لوحات شعرية باذخة يفيض بها خياله المبدع بما اشتهر به من نزعة السخرية السوداء التي يقدر ما تخلق من تسليية وفرجة مضحكة، فإنها بالقدر نفسه تتيج إمكانية الإجهاش بالكآبة إشفاقا على واقع الناس المؤلم وعذاباتهم التي بلا حد.

٧. الصورة الذهنية:

إذا كنا في المستوى السابق قد حاولنا تلمس مفهوم الحسية في الصورة الشعرية من خلال تحليل عينة من الصور الممثلة لها في شعر أمل دنقل، ووقفنا، في تلمسنا ذلك، بين التحليل البلاغي والدلالي، فإننا سنعمل في هذا المستوى على مقارنة الصورة الذهنية: أي التجريدية، وذلك بتطبيق معطيات التحليل على مجموعة من الصور التي افترضنا تجريدتها مسبقا اعتمادا على مؤشرات محمولاتها المعنوية، موضوعية كانت أو شعرية، بالنظر إلى الانتقال إلى المستفاد من مفردات الصورة وتركيبها. ذلك أن الانتقال المقصود هو الذي يتم من المفهوم الحسي إلى المفهوم التجريدي أو من التجريدي إلى تجريدي آخر. وتلعب الاستعارة المكنية دورا لافتا في بلورة هذا النمط من الصور، وخاصة الاستعارة الإسمية التي ترد في تركيب نحوي مكون من مضاف ومضاف إليه. وتشهد حدة التجريد حينما يضاف المحسوس إلى المجرد أو يعاد تشكيل أشياء الطبيعة والواقع، وجعلها تتبادل الأدوار فيما بينها، وتغير خصائصها لتستقبل خصائص غيرها، يقول الشاعر أمل دنقل:

على محطات القرى..

ترسو قطارات السهاد

فتنتوي أجنحة الغبار في استرخاءة الدنو

والنسوة المتشحات بالسواد

تحت المصابيح، على أرضة الرسو

ذابت عيونهن في التحديق والرنو

علّ وجوه الغائبين منذ أعوام الحداد

تشرق من دائرة الأحرار والسلو(١٨)

تجتمع كل الانزياحات الواردة في هذا المقطع على خرق نظام اللغة، مرة باستعارة محسوس لمجرد، ومرة أخرى باستعارة محسوس لمحسوس مع وجود شبه معنوي. وبالنظر إلى علاقة الانزياحات بالدلالة المستهدفة، نلاحظ أنها لا تكفي بالعمل على تغيير المعنى والحد من مهاريته، وإنما تتعدى ذلك إلى تعميق الانفعال بهول مشهد انتظار الغائبين. وهنا تكمن أهمية الانزياح المؤسس على الاستعارة الناجحة: تلك الاستعارة التي يقول عنها جان كوهين Jean COHEN «إن الاستعارة الشعرية ليست مجرد تخير في المعنى، إنها تخير في طبيعة أو نمط المعنى، انتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي، ولهذا لم تكن كل استعارة كيفما كانت شعرية.»(١٩)

وهناك الصورة الذهنية التي تنبني بواسطة رص المعطيات المرجعية المتناقضة في تركيبة واحدة، فتذوب خلالها حدة المفارقة، لأن هذه المعطيات المتناقضة عندما تدخل إلى حيز التخييل، تجد المناخ الفني الذي يجعلها تنأس إلى بعضها البعض، وتعمل على تشكيل صورة مرئية على أنقاض المعاني الممعة في التجريد:

يا اخوتي الذين يعبرون في الميدان مطرقيين

منحدرين في نهاية المساء

في شارع الإسكندر الأكبر:

لا تخجلوا.. ولقرعوا عيونكم إلي

لأنكم معلقون جانبي.. على مشائق القيصر

فلترعوا عيونكم إلي

لربما: إذا التقت عيونكم بالموت في عيني:

يبتسم الفناء داخلي.. لأنكم رفعتم رأسكم.. مرة (٢٠)

لا شك أن التخييل في هذه الصورة يوجد في موضعين:

«إذا التقت عيونكم بالموت في عيني» و«يبتسم الفناء

داخلي» ويكون الأساس البلاغي المؤدي إلى الوظيفة

الشعرية مجازا مرسلًا في الموضع الأول، واستعارة

مكنية في الموضع الثاني. ذلك أن الشاعر يستدعي الموت

الذي يستطيعه الإنسان العاجز أمام جبروت الموت، وهو الاستنكار الذي يستفاد من حرف الاستفهام «هل».

إن ذهنية هذه الصورة تتجاوز معاداة الموت إلى مخاصمة المتسبب فيها، وفي لغة أقرب إلى العتاب الكبير منه إلى التنديد القوي. مما يجعل لغة هذا العتاب تشي بمسحة صوفية تساهم في تخصيص البعد التخيلي للصورة.

وقد تتجسد ذهنية الصورة في الانتقال من اليأس كمرجع إلى المستحيل كتمخيل، يقول الشاعر:
سيقولون:

ها نحن أبناء عم

قل لهم: إنهم لم يراعوا العمومة فيمن هلك

وأغرس السيف في جبهة الصحراء

إلى أن يجيب العدم (٢٧)

تشتمل هذه الصورة المحورية، المتضمنة في المقطع، على صورتين جزئيتين، تدل على الأولى عبارة «وأغرس السيف في جبهة الصحراء» والثانية تدل عليها عبارة «يجيب العدم». وكلتاهما تستندان إلى مرجع معنوي تعمل الأوجه البلاغية على تسبيجه بالفموض الفني المطلوب. وتتمثل هذه الأوجه في الاستعارة المكنية الدالة على التجسيد والتشخيص. فالتجسيد تحققه استعارة الجبهة للصحراء. أما التشخيص فتحققه استعارة «يجيب» للعدم. وبالرغم من الحسية التي تستشف من الصورة الأولى، فإن سمة التجريد تبدو غالبية عليها إذا ما أوردناها في السياق التركيبي: «وأغرس السيف في جبهة الصحراء» فتخرج الدلالة من مفهوم خاص معلوم إلى مفهوم عام مجهول. وينشأ عن ذلك بعد رمزي توحى به كلمة «الصحراء» كدال. أما الصورة الثانية فتبقى مفتوحة على المزيد من التجريد في انتظار «أن يجيب العدم». ذلك أن شرط المشاهدة ينتفي هنا، مما يتطلب المرور بعدة مراحل إدراكية قبل أن يتمثل «العدم» في صورة شخص يهم بالإجابة.

العدم	يجيب	شخص مشاهد
(تجريد)	(صورة سمعية)	(صورة بصرية)

إن لابد من قطع مرحلتين على الأقل للوصول إلى الصورة

بوصفه سببا لإفادة الأثر المسبب، وهذا هو المجاز المرسل، لكن فاعليته الفنية لا تبرز إلا عند دخوله في سياق تركيبى، يجعل شحنته المجازية تسري عبر الكلمات المجاورة، وربما امتدت إلى أقصى نهاية المقطع. أما الاستعارة المكنية في «يبتسم للفناء داخلي» فتلغي الحدود بين الحسي والمجرد، وتخلق حالة من التفاعل المتبادل بينهما، ليتولد عن ذلك مشهد غرائبي يري ما لا يرى ويؤسس لموقف نادر يتبدى الإنسان فيه منسجما مع فئانه.

وعلاوة على ذلك، فإن معنى المقطع لا يمكن أن يصار إلى تأويله إلا بالمرور على الدلالة المركبة في «يبتسم الفناء داخلي». فإذا كان مضمون الخطاب الموجه إلى «الأنتم» - من قبل مرسل يفترض أنه ميت بدلالة عبارة «الموت في عيني» عليه - يتمثل في طلب رفع العميون، فلأن النهاية المستهدفة هي «ابتسام الفناء» وهي نتيجة، إذا اقتصر على الأخذ بملفوظيتها قد توقع الفهم المنطقي في تناقض مؤكد. ولكن بسير الأبعاد المجازية الرمزي إليها في «ابتسام الفناء» يتضح أن المقصود بالابتسام ليس الفناء، وإنما الطرف المجاور له، وهو روح المرسل.

لقد عرف الشاعر أمل دنقل بميله الكبير إلى أسلوب المفارقة في تصوير مختلف الحالات الخاصة والعامة ربما لأن علاقته بنواميس الوجود ومعطياته تتجسد في ذلك الموقف المتشكك في التوازن والعدالة، يقول من ديوان «أقوال جديدة عن حرب اليسوس»:

قلبي صغير كفسفة الحزن... لكنه في الموازين

أثقل من كفة الموت

هل عرف الموت فقد أبهى

هل اغترف الماء من جدول الدمع

هل لبس الموت ثوب الحداد الذي حاكه... ورماه؟ (٢٨)

يتحدد الموقف هنا في تحجيم الموت ثم تشخيصه من أجل مواجهته، لأنه يستحيل مواجهة الشيء المجرد. فالتحجيم يتمثل في تحويل الموت إلى مادة قابلة للوزن «كفة الموت». والتشخيص ينتج عن إعارته مجموعة من الأفعال والسلوكات البشرية «عرف» و«اغترف» و«لبس» و«حاك». أما المواجهة فتبرز في القيام بالحد الأدنى

الدلالة الرمزية	الرمز	الصورة الرمزية
التضحية	التضحية	التضحية
الأمر الغامق	الدم	الموت
العلم القرمزي	رغيف الدم	الجماجم

ثم إن الصورة بكل عناصرها تأتي في إطار وحدة تركيبية متناسقة، يلم أطرافها الأسلوب الاستفهامي المفيد للإنكار: إنكار خفض «العلم القرمزي» الذي رفعت «الجماجم»، إذ ليس من السهولة تقويض أسس الثورة التي تحققت بثمن باهظ، وإنكار بيع «رغيف الدم»، رمز المكتسبات التي تحققت أيضا ببذل النفس.

إن الحسية المؤسسة من قبل بلاغة اللون أو رمزية الدم في هذه الصورة لا تغيب المدلول عن طريق المشابهة كما يحدث في الاستعارة، وإنما تغيبه صورة اللون القرمزي كأيقونة دالة على الدم. وصورة الدم ذاتها كرمز دال، تتم بطريقة عقلية تبعا لكلمة الدم المعجمية المتفق على رمزها إلى الثورة أو التضحية في الثقافة الإنسانية. وهكذا يقوم الرمز بالتمرد على اللغة المعيارية، ويحقق انزياحا كبيرا وعوالم من الإيحاءات المفتوحة.

وقد تستدعي الصورة الرمزية الواحدة مجسومة من العناصر الرمزية الكافية لتأدية الموقف، دون أن يتعلق الأمر برمز مركب ما دامت تلك الرموز متسمة بالتهايين

والاختلاف، يقول الشاعر:

أحببت فيك المجد والشعراء

لكن الذي سره له من عنكبوت الوهم

يمشي في مدانك المليئة بالذباب

يسقي القلوب عصارة الخدر المنمق

والطاووس التي نزعَتْ تقاويم الحوائط

أوقفت ساعاتها

وتجشأت بموائد السفراء (٢٦)

يتعاشش في هذا المقطع رمزان، هما «العنكبوت» و«الطاووس» مع عناصر بلاغية أخرى تتمثل في الكناية «مدائنك المليئة بالذباب» والمجاز المرسل «القلوب». وتتعاون كلها في بناء صورة متنامية أفقيا. ونلمس هذا التنامي في تداعي المعاني وتطور الموقف في إطار المعطى البلاغي لخدمة المعطى الرمزي.

البصرية، تتجلى الأولى في ما توحى به كلمة «يجيب» من تشخيص، ونستعين هنا بحاسة السمع. وتتجلى الثانية في ما نتوصل إليه من تأويل وتخويل، لنعطي للصورة السمعية هيئة مشاهدة.

٢. الصورة الرمزية:

يمكن تصنيف الصورة الرمزية في ثلاثة أنواع بالنظر إلى طبيعة الرمز، فهو إما أن يكون مفردا، أي عبارة عن كلمة دخلت العرف الاصطلاحي في ثقافة معينة، لتنبؤ عن شيء أو تمثل شيئا آخر كما يقول الناقدان أوستن وأرين وريبنه ويليك (٢٣).. أو يكون مركبا أي يأتي مركبا في إطار حكاية دالة، أو يكون تمثيلا لموقف معين Allégorie، وفي هذا الصدد تكون الصورة ناهلة من منبع أسطوري أو ديني أو تاريخي. وهكذا ترمز الصورة الرمزية بمرحلتين، تتأسس الأولى على الإدراك المباشر اعتمادا على الوجه البلاغي الموظف ولما كان هذا الوجه البلاغي واردا في إطار الرمز، فإنه يتم الانتقال من الإدراك المباشر Denotation إلى الإدراك الإيحائي Connotation الذي يفجر الرمز، «فالصورة يمكن استشارتها مرة على سهيل المجاز، لكنها إذا عاودت الظهور بإلحاح، كتقديم أو تمثيل على السواء، فإنها تغدو رمزا» (٢٤).

ويشكل الرمز المفرد أعلى نسبة في الحضور داخل المتن الشعري لأمل دنقل، نظرا لوفرة الرموز المعجمية في الشعر. ولما كان الأمر كذلك، فإننا سنكتفي بالتدليل على نماذج قليلة مما يتحقق فيه التوجه ويسمى بالتمثيل إلى ذروة الإيحاء. فمن الرموز المستعملة لأداء موقف اجتماعي تتوقف عند هذه الصورة.

من يجبر الآن أن يخفض العلم القرمزي

الذي رفعت الجماجم

أو يبيع رغيف الدم الساخن المتخثر فوق الرمال (٢٥)

إن هذه الصورة تعطي للحسي المشاهد مكانة كبيرة، وذلك لورود الدالين رمزيين تغلب عليهما طبيعة لونهما.

وهما «العلم القرمزي» و«رغيف الدم». وثمة رمز آخر تشتمل عليه الصورة وهو «الجماجم». وكل هذه الرموز الثلاثة تأتي في سياق دلالي متجانس يفيد مدولا واحدا، هو الثورة والتضحية بانففس:

إن الرمزين «العنكبوت» و«الطواويس» يمثلان ركني الصورة باعتبارهما منتجين للحدث. ومعلوم أن «العنكبوت» رمز لمن ينسج شراكا لتقع فيه فريسته. وإذا كان هذا «الشراك» منصوبا في «مدائن مليئة بالذباب» فعندئذ تتضح مرموزية العنكبوت والذباب، وتتجسد في علاقة التوازي بين عالم الحشرات وعالم الناس.. إذ استعير الأول للثاني لإفادة ثنائية المستغل/ المستغل (يكسر العين في الأول وفتحها في الثاني). وهذا العنكبوت نفسه يتحول إلى الطاووس، الذي يرمز إلى الإغراء والعجرفة المنطوية على فراغ وخواء، لإنتاج الجمود الذي تدل عليه عبارة «نزع التفاويم» و«إيقاف الساعات».

وقد تأتي الصورة الرمزية المفردة لمعانقة الهم الكوني المتمثل في الموت بوصفه حقيقة أزلية يواجهها الإنسان في حياته. ولما كان الموت مفهوما تجريديا، فإن الصورة تعمل على تجسيده حسيا في هيئة رمزية ولكنها مرئية:

ها هو الرخ ذو المخلبين يحوم..

ليحمل جثة ديسمبر الساخنة

ها هو الرخ يهبط

والسحب تلقي على الشمس ملرحتها الداكنة (٢٧)

وهكذا نلاحظ أن الشاعر قد رمز إلى الموت بـ «الرخ» وإلى المفهوم الذي يقع عليه حدث الموت بـ «ديسمبر». وكلا الرمزين وردا في شكل صورتين بلاغيتين، فيمكن اعتبار «الرخ» استعارة تصريحية للطرف الغائب الذي هو الموت، و«ديسمبر» مجازا مرسلًا لكونه جزءا من الزمن؛ إلا أن الصورتين في حد ذاتهما تصبحان مركبتين بإسناد عبارة «ذو المخلبين» للأولى، وتعيين الجثة للشاندية. لأن المخلبين يعنينا شراسة الدال الرمزي وفكته، ومن هنا حصول المشابهة بين الرمز الاستعاري وبين الرموز إليه. وهي مشابهة تخيلية وهمية، نجد لها حضورا في التراث الشعري العربي، كما في قول الشاعر المخضرم أبي ذؤيب الهذلي:

وإذا المنية أنشبت أظفارها

ألفيت كل تيممة لا تنفع

إن التخصيص على وجود المخلبين بالنسبة للرخ قد قلل من الشحنة الإيحائية التي يحققها الرمز، وأوشك أن يخرج من بعده الرمزي إلى مجال الاستعارة؛ وبالرغم من ذلك، فإن معطى آخر يجب أن نولي اهتمامنا، وهو كون الرخ طائرا خرافيا لا وجود له في الواقع. وهذا ما يجعل إسناد المخلبين إليه من قبيل تحسيس المجرد وإمداد الصورة بما تتطلبه من عناصر المشاهدة. أما بالنسبة لرمزية «ديسمبر» فإن إضافته إلى «الجثة» قد خرجت به من دائرة الترميز الذهني للزمن لكي يصبح عنصرا حسيا مشاهدا بالإشارة إلى شكل الجثة وملموسها - كونها ساخنة -.

وإذا تجاوزنا هذا التصنيف البلاغي إلى مقارنة الصورة بالنظر إلى عناصرها الدلالية، فإننا نجد انسجاما كليا بين العناصر الرمزية المنفذة للحدث: «الرخ» باعتباره فاعلا، و«ديسمبر» باعتباره مفعولا به، وبين الفضاء الذي تحقق فيه الحدث، ويتمثل في السواد المترتب عن «إلقاء السحب لطرحتها الداكنة على الشمس».. وهو فضاء يوحي بالجو المناسب لحدث الموت وشيوع الحداد. وعلى كل حال فإن هذه الصورة الرمزية تختزل حقيقة الكون وحتمية المصير، ويمكن أن تجسد ذلك في هذه الخطاطة

الرمز	المدلول (١)	المدلول (٢)
الرخ	الفتك	الموت
ديسمبر	نهاية دورة الزمن	الموت
الطرحه الداكنة	الظلال والسواد	الحداد

وقد يعيل الشاعر إلى الإكثار من توظيف الصور الرمزية التمثيلية، فيستثمر أسماء تاريخية وأسطورية وأدبية على نحو لافت للنظر: وفي معظم الأحيان تتوازي مدلولات هذه الصور مع دوالها الرمزية، وحينئذ تكون كل عناصر الحكاية الموظفة عبارة عن استعارات وامزة، يقول أمل دنقل - على سبيل المثال -:

من يفترس الحمل الجائع
غير الذئب الشبعان(٢٨)

ففي هذه الصورة تصادف عالمين متوازيين. أحدهما

الهوامش

- (١) صبحي البستاني - الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (الأصول والفروع) - دار الفكر اللبناني، ط ١ - بيروت ١٩٨٦، ص ١٢
- (٢) صلاح فضل - أساليب الشعرية المعاصرة - دار الآداب، بيروت ١٩٩٥، ص ٤٩.
- (٣) Henri MORIER - Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique - Presses Universitaires de France, 3ème édition 1981, P 10
- (٤) رجا عود - دراسة في لغة الشعر، رؤية نقدية - منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر (د.ت)، ص ٤٢
- (٥) المرجع نفسه - ص ٤٨
- (٦) Jean-Louis JOUBERT, La Poésie, Cérès Edit, Tunis 1992, P 79.
- (٧) المرجع نفسه - الصفحة نفسها.
- (٨) نقلاً عن جان لوي جوبير - المرجع السابق، ص ٨١
- (٩) محمد لطفي اليوسفي - في بنية الشعر العربي المعاصر - سراس للنشر، تونس ١٩٨٥، ص ٢٧
- (١٠) J.L. JOUBERT, La POESIE, op. Cit. Page 37
- (١١) أمل دنقل - مقتل القمر - الأعمال الكاملة - دار العودة (بيروت) ومطبعة مدبولي (القاهرة) ١٩٨٥، ص ٦٦
- (١٢) أمل دنقل - البكاء بين يدي زرقاء اليمامة (م.س)، ص ١١٧.
- (١٣) أمل دنقل - أرواق الغرفة ٨ (م.س)، ص ٢٩١
- (١٤) أمل دنقل - البكاء بين يدي زرقاء اليمامة (م.س)، ص ١٦٩
- (١٥) أمل دنقل - العهد الآتي - الأعمال الشعرية الكاملة (م.س)، ص ٢٩٩
- (١٦) أمل دنقل - العهد الآتي - الأعمال الشعرية الكاملة (م.س)، ص ٢٧٤
- (١٧) أمل دنقل - تطبيق على ما حدث - الأعمال الشعرية الكاملة (م.س)، ص ٢٤٢
- (١٨) أمل دنقل - تطبيق على ما حدث - الأعمال الشعرية الكاملة (م.س)، ص ٢٤٩
- (١٩) جان كوهين - بنية اللغة الشعرية - ترجمة محمد الولي ومحمد المصري - دار توفيق للنشر - البيضاء ١٩٨٦، ص ٢٠٥
- (٢٠) أمل دنقل - البكاء بين يدي زرقاء اليمامة - الأعمال الشعرية الكاملة (م.س)، ص ١١٠ - ١١١.
- (٢١) أمل دنقل - أقوال جديدة عن حرب البسوس - الأعمال الشعرية الكاملة (م.س)، ص ٢٤٥.
- (٢٢) المصدر نفسه، ص ٢٢٦.
- (٢٣) نظرية الألب - ترجمة مهدي الدين صبحي - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢ - بيروت ١٩٨١، ص ١٩٦.
- (٢٤) المرجع نفسه، ص ١٩٧.
- (٢٥) أمل دنقل - أرواق الغرفة ٨ - الأعمال الشعرية الكاملة (م.س)، ص ٤٠٤.
- (٢٦) أمل دنقل - البكاء بين يدي زرقاء اليمامة - الأعمال الشعرية الكاملة (م.س)، ص ١١٩.
- (٢٧) أمل دنقل - أرواق الغرفة ٨ - الأعمال الشعرية الكاملة (م.س)، ص ٢٨٠
- (٢٨) أمل دنقل - البكاء بين يدي زرقاء اليمامة (م.س)، ص ١٤٨

يدرك من المعنى الحرفي المباشر، وثانيهما يؤول من خلال الأبعاد الرمزية للذوال. فالعالم الأول هو عالم الحيوانات، وفيه تظهر شخصيتان - الحمل والذئب، ويدور بينهما حدث واحد، هو «افتراس الذئب للحمل». أما العالم الثاني، فهو عالم الناس بما يشتمل عليه من علاقات نفسية واجتماعية. وهناك صفتان مرتبطتان بشخصيتي العالم الأول، وهما: الشبع للذئب، والجوع للحمل، مما يساعد على تأويل الموضوع الرموز إليه بكيفية مقنعة ولا تحتل الافتراض. ذلك أن الذئب الشبعان لا يمكن أن يرمز إلا إلى الإنسان الطامع والمتهافت، والحمل الجائع يكون على النقيض من ذلك رمزاً للإنسان الضعيف المستغل.

خاتمة:

لقد كان المتخيل الشعري عند أمل دنقل مكوناً أساساً في تجربته المتميزة، فهو الذي أعطى للشعر المعاصر من خلاله مذاقاً خاصاً، وجعل القصيدة متمكنة من تحقيق أهدافها في الإمتاع والإقناع.. الإمتاع الذي هو ذوق لجماليات التحول الذي شهدته الكائنات والأشياء والمفاهيم في شعره، والإقناع الذي نعني به قدرة شعر أمل دنقل على النفاذ إلى إدراك المطلقي ووجدانه وترك بصماته فيهما. لقد كان متخيل في المرتبة الوسطى بين الإظهار والغموض، على عكس التجارب المباشرة عند بعض الرواد وعلى عكس الإيهام عند بعض دعاة الحداثة.. كما كان هذا المتخيل أخذاً من البلاغة العربية لمسة الوجه البلاغي كمدلول أول، وممعناً في العمق الرمزي والإيحائي كمدلول ثان، ومن ثم لم يخطئ شعر أمل دنقل قلوب قرائه.. فأمن هؤلاء القراء بضرورة الشعر وجدواه مثلما آمن شاعرنا الكبير قبلهم بذلك. ولأنه عاش الحياة في أدق نبضاتها فقد تغنى بتفاصيلها غناء جعل الأشياء الصغيرة واليومية تنتفض بضرريات فرشته الشعرية الباذخة، فكان أمل دنقل - رغم حرصه على الوزن - أقرب شعراء التفعيلة إلى قصيدة النثر.

الأسس النظرية لقصيدة النثر في الأدب العربي الحديث

(مرحلة التأسيس)

حسن مخافي*

١- تقديم

١،١ - تحتل قصيدة النثر في أيامنا هذه موقعا هاما في المشهد الشعري العربي، من حيث الكم على الأقل. وعلى الرغم من وفرة الإنتاج على المستوى الإبداعي، إلا أن ذلك لم يسهم بشكل حاسم في بلورة مفهوم لقصيدة النثر، على المستوى النقدي بصفة عامة، وعلى مستوى التنظير بصفة خاصة. فالكتابات النقدية العربية عن هذا النمط من الكتابة الشعرية، ما زالت تراوح مكانها، منذ أن بشرت حركة مجلة «شعر» بقصيدة الفنر، بوصفها مخرجاً لازمة الحداثة الشعرية.

لقد مضت أربعون سنة على منح شهادة الميلاد لقصيدة النثر في الأدب العربي الحديث. وكان من المفروض أن يستقيم هذا الجنس الأدبي وفق «قوانين خطاب» تمنحه خصوصيته، وتزيل عنه «عيوب» البدايات. ولكن المتتبع للإنتاج الشعري الحداثي الحديث يمكن أن يلاحظ أن مفهوم قصيدة النثر، لم يزد مع انصرام السنين إلا غموضاً وضبابية. فمعمل الكتابات عن قصيدة النثر في النقد العربي، ليست فحسب عاجزة عن السير

قدما بمجهودات حركة مجلة «شعر» في هذا المجال، ولكنها عاجزة أيضا عن استيعاب تلك المجهودات ومسايرتها، الشيء الذي نتج عنه نوع من الفوضى في الكتابات الشعرية التي انمازت إلى هذا النمط، خاصة لدى من يسمون الشعراء الشباب. ومن هذه الزاوية فإن قصيدة النثر أصبحت، في أغلب الكتابات «حصار الشعراء»، يمتطيها كل من يفتقر إلى توازن كي يصعد سلم الشعر الطويل والصعب. وقد أدى هذا إلى سطوع نجم شعراء «حداليين» ضحلي الموهبة، فقراء في لغتهم وخيالهم وعوض أن ينجري النقد العربي إلى تقويم هذه الوضعية الشعرية، عبر تطوير المجهودات الأولى في التنظير لقصيدة النثر، فإنه سابر تلك الجوقة المتنافرة الأصوات. مرة تحت ذريعة اللزعة الوصفية الفجة، وتارة عبر حشو المقاربة النقدية بمفاهيم غامضة، تقنع القارئ، وتفقدته ثقته بنفسه، وتلوي عنق النص من خلال تأويلات بعيدة، مهما الوحيد أن تصبغ مشروعية على نص شعري، ليس فيه من الشعر سوى الاسم.

لا تروم هذه الدراسة - بهذا الكلام - إلى المس بمشروعية قصيدة النثر، باعتبارها وجهها من أوجه الإبداع الخلاق في الشعر العربي الحديث. فقد انطلقت، بشكل واع، مع نهاية خمسينيات القرن الذي ودعناه، لتفتح أفقا شعريا جديدا، يضيء مرونة كبيرة على الخطاب الشعري، ويعيد الاعتبار لتجربة الشاعر، في حل عن الاكراهات العروضية واللغوية التي تضيق من مجال حركته. واستطاع رواد قصيدة النثر، من أمثال أنسي الحاج، ومحمد الماغوط، وأدونيس، وغيرهم أن يفرضوا هذا النمط من الكتابة الشعرية، بأعمال إبداعية لا تقل شعرية عن القصائد الموزونة. وبمجهودات نظرية فذة، عملت على صياغة مفهوم

* ناقد من المغرب

٢. الأشكال الشعرية بين القديم والحديث

لقد كانت حركة مجلة «شعر» تؤكّد على أولوية «المضمون» في تعديدها لمفهوم الشعر فقد كانت ترى أن مصدر الشعرية، تكمن في الشحنة الروبوية التي تفصح عنها القصيدة، وليس في طرائق التعبير. ومن الطريف أن الحركة كانت تعاصر ما كان يسمى النقد الجديد في الغرب، المرسوم بنزعة الشكلانية، دون أن تتأثر به، رغم أن الشعرية الغربية كانت تمثل بالنسبة لها أحد الإطارات المرجعية المعتمدة في المنظور الشعري للشعر الحديث.

إلا أن التركيز على «المضمون» بوصفه المصدر الأساس لشعرية قصيدة ما، لا يلغي أهمية الأشكال التعبيرية التي يجب أن تصوغ هذا المضمون. وإذا كان هم الحركة قد انصب بالدرجة الأولى على محاولة إيجاد دور متميز للشعر، يضمن له خصوصيته كخطاب خاص، فإن «شعر» من جانب آخر سعت إلى البحث عن مميزات جديدة، من شأنها أن تستوعب تجربتها الشعرية، وأن تكون شاهداً على شعر الرؤيا.

ولما كانت «شعر» تأخذ على التجارب الشعرية التي سبقتها أنها ما زالت مشدودة إلى التقليد في مضامينها، وأنها لم تلجج في تغيير «جوهر» الشعر العربي، وأن الأغراض الشعرية التي عرفها العرب منذ القديم، مازالت تهيم على الشاعر، عن وعي أو عن غير وعي، فإنها بالمقابل ذهبت إلى أن الخروج عن القالب العروضي القديم لم يحدث بدوره أي تغيير في جوهر الشعر العربي. فإذا كان نظام البحر قد نجح في التقعيد للشعر العربي، فإن نظام التفعيلة لا يبدو أن يكون تنويعاً على هذا التقعيد. ومن هنا أصبح شعر التفعيلة عاجزاً عن أن يكون تحولاً في مسيرة الشعر العربي.

إضافة إلى ذلك، فإن عالم الشعر الذي رسمت «شعر» خطوطه العريضة، هو عالم قالت من كل زمان، إنه «عالم بلا خرائط» إنه أصبح أن نستعير عنوان رواية جبرا ومنيف للتعبير عنه. وبما أنه كذلك فإن الشاعر يحتمل لاستكناحه على التجربة الشخصية التي هي منبع الرؤيا، الشيء الذي يجعله مشحوناً بنزعة أنطولوجية مبتذلة. وهذا أدى على مستوى التعبير إلى أن شعار «العريّة» كسحتوى، قد انتقل إلى شعار في مكونات الخطاب الشعري نفسها. وإذا كانت الحرية التي تدعو إليها «شعر» هي حرية فردية، فإنها نادت كذلك بضرورة الاعتراف بحرية الشاعر في ما يخص الأدوات التعبيرية، التي يجب أن تفصح بدورها عن هذه الحرية. ومن هنا سقطت كل المقاييس التي تتحور عليها لغز ما هو شعر. عما ليس شعراً. وحلت محلها مقايير خالية من اليقينية ومن اللوثوقية. وكأننا أمام «كتابة» وليس أمام شعر. وكما سيتضح لاحقاً فإن مجلة «شعر» كان يحركها ما جس النص الشامل، الذي من شأنه أن يتجاوز الحدود، التي وضعها منظور الأجناس الأدبية.

ورغم أن «شعر» لم تستطع أن تحقق هذا الهدف كاملاً، إلا أن منابر

قصيدة النثر في الأدب العربي، على وجه خاص.

ولكن الوضعية التي في قصيدة النثر، والتي تمت الإشارة إلى بعض ملامحها الكبرى قبل حين، تتطلب من النقد العربي، تنظيراً وممارسة، مساهمة جذرية في هذا الميدان، استكمالاً لمساهمة أولئك الرواد من أجل تأسيس قصيدة النثر في الأدب العربي، بما يجعل منها اختياراً شعرياً واعياً وبخاصته الفنية. ومدركاً لطفايتها التي ترمي من بين ما ترمي إليه، إلى إضفاء حركية جديدة على الكتابة الشعرية، وإلى نوع من التعددية داخل الخطاب الشعري، تمرّدوا على كل ما هو رتيب وجامد فيه.

٢.١. وتفتقر الدراسة الحالية مسالة الأسس النظرية التي قامت عليها قصيدة النثر لدى حركة مجلة «شعر». وذلك انطلاقاً من من الاعتبارات والفروض الآتية

١.٢.١. تفترض هذه الدراسة أن قصيدة النثر في الأدب العربي الحديث، قد عرفت انطلاقاً عنها الأولى في رهاب حركة مجلة «شعر». خلافاً لما يذهب إليه بعض النقاد، الذين يبحثون عن بداياتها في التراث العربي القديم، أو في كتابات تعود إلى عشرينيات وثلاثينيات القرن الماضي. ويقوم هذا الافتراض على أن قصيدة النثر تختلف اختلافاً جذرياً عما كان يسمى «الشعر المنثور»، أو «النثر الشعري»، أو «الشعر المرسل»، وهي أنواع من الكتابات عرفت بها نجيب الريحاني وجبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وغيرهم.

٢.٢.١. إن مجلة «شعر» هي التي منحت لقصيدة النثر في الأدب العربي اسمها الذي تعرف به الآن، في مقابل ما يعرف في الأدب الفرنسي بـ: le poème en prose الذي أرسى دعائمه بودلير. وإطلاق قصيدة النثر على الكتابة الشعرية التي لا تستجيب لقواعد العروض، هو تمييز لها عن الكتابات النثرية المشار إليها آنفاً. ولا يقتصر هذا التمييز على الاسم، بل يتجاوز إلى اختلاف في مكونات الخطاب في كل منهما. كما سيتضح فيما بعد.

٣.٢.١. إن اكتشاف قارة قصيدة النثر من لدن «شعر» في عالم الشعر العربي الحديث قد دفعها إليه دفعا، رؤيتها على الصداقة للشعرية. وذلك وفق نسق نظري مبني، كان يهدف إلى صياغة جديدة لمفهوم القصيدة، في الشعر العربي الحديث. ولا يمكن استيعاب قصيدة النثر إلا في إطار هذا السياق العام، الذي تطمح هذه الدراسة إلى الكشف عنه.

٤.٢.١. إن اللجوء إلى قصيدة النثر قد صاحبه، لدى حركة مجلة «شعر»، وعي حاد بضرورة هذا النمط من الكتابة الشعرية. وهذا ما يفسر أن الحركة لم تكف بتبنيها له على المستوى الإبداعي، بل أقرت ذلك، بصورة مصاحبة، بدراسات نظرية، سيتبين من خلال هذا البحث، أنها تكشف عن وعي متقدم بالحاجة إلى قصيدة النثر، بعيداً عن النزق التجريبي الذي تشهده لدى بعض الشعراء اليوم.

أخرى أتت من بعدها، وعلى رأسها مجلة «مواقف»، التي يمكن اعتبارها تطويراً لمشروع «شعر»، قد أسست لما يمكن أن نسميه كتابة عربية جديدة، وخاصة من خلال أدونيس الذي كان رائد المنظرين في «شعر».

هكذا رأت حركة مجلة «شعر» أن أول شرط للشعر هو الحرية في بعدها المعنوي وفي بعدها الفني معاً. وتجد هذه الحرية تجسيدها الملموس لدى الحركة في التركيز على نقطتين لا يمكن الفصل بينهما.

١،٢ - أما الأولى فتعكس في العلاقة الجدلية بين شكل العمل الشعري ومضمونه، رغم الفتناع «شعر» بتسمية الأول للثاني. وانطلاقاً من هذه العلاقة فإن «ال قالب هو جزء من بناء الفكرة، وتتميتها، وإعطائها كل مدى أبعادها وظلالها بقدر ما تبيحه طبيعة الفكرة، وما تحتويه من أبعاد وظلال القالب الجديد للفكرة أو الحافظة، أو الإحساس الجديد. ينتج عن ممارسة لمحاكاة جديدة، وإيمان أعلى في الحياة الجديدة. أما القالب العتيق فهو للفكرة العتيقة المنبثقة من ممارسة لمحاكاة عتيقة أيضاً» (١). هكذا

ترجع «شعر» تطور القالب الفني، مثله مثل المضمون، إلى ضرورة استجابته «التعبير عن روح العصر» وبهذا المعنى يختلج كل صراع بين القديم والحديث، مادام كل منهما يسعى إلى التعبير عن روح عصره: «أنا لا أؤمن بالتقوية بين الشعر القديم والشعر الحديث، فالشعر هو الشعر لا قديم فيه ولا جديد» (٢).

ولكن هذا لم يمنع مجلة «شعر» من توجيه نقد لاذع إلى الشعر العربي القديم، لأنه يولي أهمية قصوى للقالب ويكاد يهمل المضمون. ذلك أن الحياة العربية قد تعرضت لتحولات شتى. ولكن القالب الشعري الذي صاغ هذه الحياة بقي كما

كان عليه منذ الجاهلية. مما يدفع إلى القول: إن الشعر العربي ظل يعتمد قوالب جاهزة موروثة ومحددة مسبقاً. وهو ما أدى إلى كونه شعراً يتسم بالازدواجية. أما المفهوم الشعري الذي تدعو إليه «شعر»، فينظر إلى القصيدة «بعكس مفهوم النقاد والشعراء العرب حتى أيامنا. كمنطوق عسري لا ازدواجية فيه بين المعنى والمبنى، وهي تنمو بين يدي الشاعر في المبنى والمعنى معاً» (٣).

لا شك أن قضية الشكل والمضمون في العمل الأدبي والشعري بصفة خاصة، هي مسألة تخص النقد أكثر مما تتعلق بالإبداع رغم أن قوانين خطاب ما تفرض في أحيان كثيرة تكيف المضمون مع الشكل أو العكس. ومن هنا يمكن القول إن الذي يؤدي إلى الفصل بين المكونين إنما هو النقاد الذي يفتقر إلى الأدوات التي تهرهن على الروابط بينهما ولكن الشاعر أيضاً. كثيراً ما يخضع للنقديات التي يضعها النقاد، فيسهل حينذاك الكشف عن مواطن الاختلال. غير أن حركة مجلة «شعر» ترمي من خلال دعوتها تلك، إلى إحداث

ثورة في مفهوم الشعر. كما عرفه العرب إلى حدود منتصف هذا القرن. وهو ما يدخل في صميم أفعها مبدأ «التحديث» الذي بشرت به، والذي يأخذ على عاتقه إعادة النظر في الموروث الشعري، وافتحام مجال الحضارة الإنسانية. وهي بهذا تكون منقطعة مع نفسها فإذا كانت وظيفة الشعر لديها تتمثل في الكشف عن عالم عائم، غير محدد، وميتافيزيقي، وإذا كان موضوع الشعر حركاً على القضايا الإنسانية ذات البعد الأنطولوجي، فإن القالب الشعري، الذي يستطيع استيعاب هذه الوظيفة، وذلك الموضوع، يجب أن يكون قابلاً إنسانياً. فالفكرة في الشعر «تفرض شكله التعبيري، وإن القصيدة الحديثة تعبير عن فكرة غيبية كبرى، حقيقة إنسانية شاملة، من خلال الجزئيات ولذلك نفترض وجود أسلوب تعبيرى جديد. لا فرق أن يكون مرسل أو موزوناً. المهم هو البحث عن طريقة تستوعب أعماق الفكرة وتستهلكها. والقصيدة الحديثة من هذه الناحية، لا تكتمل بعد، فهي أبداً تبحث عن مركز تستند إليه» (٤).

ولما كانت «الفكرة الغيبية الكبرى» تنبع من التجربة الشخصية للشاعر كما أضح البحث إلى ذلك آنفاً، فإن الشكل الشعري بدوره يجب أن يصدر عن هذه التجربة. وبذلك تضرب عرض الحائط كل المقاييس المتعارف عليها في الشعر، وعلى رأسها الوزن. ويتمتع الشعر على كل التعريفات التي تحصره في نطاق معين إذ ليس هناك «وجود قائم بذاته، جوهر ثابت مطلق، نسميه الشعر، ونستمد منه المقاييس والقيم الشعرية الثابتة، المطلقة. ليس هناك بالتالي خصائص ثابتة مطلقة تحدد الشعر، ماهية وشكلاً، تعددياً ثابتاً مطلقاً الوجود الحقيقي هو الشاعر هو القصيدة» (٥). من هنا فإن أية قراءة للقصيدة هي قراءة لتجربة الشاعر. وليس للشعر نفسه، لأن الشعر يصبح جنساً متقوماً بتنوع تجارب الشعراء أنفسهم.

٢،١،٢ - أما النقطة الثانية فهي امتداد للنقطة الأولى وتكملة لها: فمادام الشاعر هو مصدر الشعر مضموناً وقالباً، فإن «شعر» ركزت على ضرورة إعطائه الحرية الكاملة في اختيار قالبه دون حاجة إلى النظر إلى الوراء إلا من أجل تجاوزه. وإذا اتضح أن الرؤيا الشعرية فردية، ومناخلة للمجتمع، فإن «شعر» ترد ثبات الشعر العربي في قالب واحد، إلى أخذه بالأحكام «العامة والمسلطات الاجتماعية أو الأدبية القائمة، دون إخضاعها لأي تأمل ذاتي نقدي من الشاعر» (٦). وقد نتج عن هذا أن «تضادلت التجربة الإنسانية الشاملة من الشعر العربي، وكانت تفقد التجربة الذاتية مظاهر الفلق والصراع» (٧) ويعتارة أخرى، فإن ذاتية الشاعر قد ذابت في ذاتية الجماعة، الشيء الذي أدى إلى أن الشعر أصبح تجربة جماعية، ليس لذاتية الشاعر فيها مكان. وبما أن الخضوع للجماعة يتم تحت اتفاق عرقي، فإن الاتفاق قد جسد في قواعد الشعر المعروفة التي تلخص في قول قدامة: «الشعر كلام موزون مقفى على يد معنى».

إن اكتشاف قارة قصيدة النثر من لدى شعر، في عالم الشعر العربي الحديث قد دفعته إلى دفعها، ورؤيتها إلى الحداثة الشعرية

يجب أن يخيفنا النظام القاصر العقيم. ضمن تلك الفوضى نخرج بحياة جديدة» (١٣).

ويظهر أن حركة مجلة «شعر» في كل الأحوال، لم تستطع أن تحقق هذا المشروع الطامح بالطموح. أي أنها لم تصل إلى الشكل الشعري المفتوح إلا بصورة نسبية جدا. وهذا العجز لا يعوزه الدليل. فقد لاحظ كمال خير بك أن أعضاء «شعر» قد «كتبوا أفضل أعمالهم الشعرية في أبيات موزونة مقفاة، لم تكن التعديلات الوزنية لتمنعها من الاحتفاظ بالبنية الموسيقية النادرة للشعر العربي القديم» (١٤) بل إن «شعر» في آخر مرحلتها الأولى أصبحت تشكو من أن الشكل الشعري الذي عملت على بلورته أصبح مستهلكا. وهو ما أكده يوسف الخال حين أعلن أن «الشكل الجديد للشعر العربي المعاصر قد بلغ مرحلة الاستنفاد» (١٥).

٢.٢. موقف مجلة «شعر» من أوزان الشعر القديم
لعل أبرز ما يميز موقف حركة مجلة «شعر» من قوانين الخطاب الشعري العربي القديم، هو تلك الأزدواجية، التي تتمثل من ناحية، في الدعوة إلى «حرية» الشعر العربي الحديث، ومن ناحية ثانية في إصراره على اعتبار نفسها امتدادا للتراث الشعري العربي. ويمكن أن نسلط الطابع «الشكلي» لهذا التضاد، إذا أدركنا أن «شعر» كانت تلوح بالانتماء إلى التراث تحت ضغط الحاجة إلى «تفطية» إيديولوجية تنجح لها فك العزلة التي ضربت عليها، في وقت كان فيه التراث يشكل الأرضية الأولى لما يسمى في الأدبيات القومية «الهوية العربية».

وقد تأكد انسلاخ «شعر» عن التراث في مفهومها للفصيدة/الرواية (١٦) التي استمدت إطارها المرجعي من التجارب الحدائية في الغرب. كما أنها أعلنت القطعية مع التراث من خلال سعيها إلى لغة شعرية (١٧) لم تكن إلا صدى لدعوة بعض الشعراء الغربيين إلى ضرورة الاقترب من لغة الخطاب اليومي. ولكن رفض حركة مجلة «شعر» للمضامين التي كانت سائدة في العالم العربي، ومحاولتها إعادة النظر في اللغة الشعرية، لا يمثلان في حقيقة الأمر سوى ابتينين في صرح مفهوم الشعر لديها. فقد كان طموحها يرمي إلى تحقيق حدثا تأسيسية، تبحث عن «جوهر» جديد للشعر العربي.

وهكذا فإنها لم تقنع بالإنجازات التي حققها رواد القصيدة الحديثة، لأنهم «اقتصروا على التلاعب الجزئي والسطحي ببعض جوانب الشكل غير الأساسية، بينما ظلوا في العمق مغسورين في القديم» (١٨). ولإشارة هنا إلى الشكل الوزني الذي يقوم على التفعيلة ولذلك يمكن القول إن مبدأ الاختلاف الذي قامت عليه «شعر» من أجل تغيير جوهر الشعر العربي، يجد صياغته الأكثر عنفا في رفض الحركة للوزن. كمكون ثابت في العملية الشعرية. وهي بذلك تمزج مفهوم الشعر، كما تعارف عليه العرب لقرون طويلة، في الصميم

مضى تم خروج الشاعر عن طوق الجماعة؟ عندما أدرك وجوده الميتافيزيقي عبر فلسفات القرنين التاسع عشر والعشرين. وعندما وصل إلى حقيقة مفادها أن وجوده في حريته الفردية، حينئذ تمت عملية بحث الشاعر/الذني من جديد.

إن تركيز حركة مجلة «شعر» على الحرية الفردية، التي تصل إلى حد التقديس، قد أدى بها في بعض الأحيان، إلى التفتير للشاعر وليس للشعر نفسه. ذلك أنها ذهبت إلى تأكيد الطابع الفردي والشخصي للتجربة الشعرية. وبما أن التجربة الشخصية التي هي مصدر الشعر، تتفاوت بالتأكيد من شاعر إلى آخر، فإن القول بوجود قالب شعري مسبق، يلغي هذه التجربة. ومن ثم كانت دعوة «شعر» إلى «التحرر في صياغة الشعر من جميع القوالب الفنية الموروثة، المفروضة على الشاعر خارج موهبته الفردية وذوقه الشخصي» (٨). وإلى «إطلاق الشعر من كل قيد أو شرط. فلا قواعد عروضية مسبقة، ولا حدود تقف حائلا بين الشاعر والإبداع» (٩).

ويمكن للمرء أن يتساءل بعد هذا: ماذا بقي من الشعر للشعر، إذا تخلص من جميع الخصائص التي يعرف بها كخطاب. وقد تأكد فيما سبق أن «شعر» ترفض كل المقاييس التي تساعد على تحديد ما لمفهوم الشعر؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تشكل قطب الرعي في هذه الدراسة. ورغم هذا فإن البحث يبادر الآن، إلى تسجيل أمرين يبدوان غاية في الأهمية بالنسبة لسؤالنا.

٣.١.٢. إن مجلة «شعر» كانت مدركة لضرورة البحث عن «بديل شعري» على المستوى النظري، وعلى المستوى الإبداعي أيضا. ويسود المجلة في مواقع كثيرة، إحساس بالمرح من جراء هذا الرفض المطلق لكل ما من شأنه أن يقطن للشعر. وتظهر خالدة سعيد عن هذا الإحساس فتقول: «عناصر الشعر القديم الرئيسية هي الوزن والقافية. فهي الأنية التي تمسك بالمادة الشعرية. جاء بعض الشعراء الحديثين ليهتكوا عنها فكسروا الأنية واندلق الشعر حيا بين أيديهم. وبالطبع حاولوا أن يتوصلوا إلى أسلوب يمكنهم من الاحتفاظ بالشعر على الرغم مما فعلوا. السؤال الذي نواجهه شعرهم به: ما هي المقومات التي اعتمدوها لتحل محل المقومات القديمة؟ إن أن الشاعر الذي رفض العناصر الشكلية المادية البحث، عليه أن يتوجه إلى نفس القارئ على متن أشعة جديدة» (١٠).

٤.١.٢. إن هذا الإحساس بالمرح تجاه «البديل» الشعري، هو ما جعل «شعر» تحد من جموح الحرية التي نادت بها، تارة بالقول إن «الحرية لا تعني الفوضى. فالشاعر الحق يضع لنفسه في حريته قواعد وحدود، يستمد منها من توفقه الشعري الملموم» (١١) وتارة أخرى بالاعتراف بأن الحرية قد تؤدي إلى الفوضى. ولكنها «الفوضى التحريرية العارفة» (١٢) التي «يجب ألا تخيفنا، بقدر ما

ولا يمكن بحث علاقة الشعر بالوزن، كما رأته «شعر» إلا بالارتباط بالحرية لديها، ولتأكيد أهمية هذا المفهوم فإنه نادرا ما تخلو افتتاحية من افتتاحيات المجلة، من الدعوة إلى «الفرح في صناعة الشعر من جميع القوالب الفنية الموروثة، المفروضة على الشاعر خارج موهبته الفردية ودوقه الشخصي» (١٩).

ولكن هذه «الحرية» لا تنطلق من فراغ، وهذا ما يحد من مجموعها، فسوف نرى أن «شعر» تبني قلبها الشعري انطلاقا من التحولات التي عرفها الشعر الغربي، واستنادا إلى نمط من الكتابة عرف به جبران خليل جبران، يتمثل فيما يسمى «الشعر المنثور» أو «النثر الشعري»، وهذان المصدران سلبيان دورا كبيرا في بلورة مفهوم «قصيدة النثر» لدى حركة مجلة «شعر». وعندما نتحدث عن «قصيدة

النثر» فإننا ندعو مباشرة أمام مشكلة الوزن، هل هو ضروري في الشعر، أم تنوع جمالي زائد، يمكن الاستغناء عنه؟

١.٢.٢. ترفض مجلة «شعر» أن يكون الوزن مقياسا لفرز الشعر عما هو غيره، ذلك أن «تصديق الشعر بالوزن، تحديد خارجي سطحي، قد يتناقض مع الشعر إيم تحديد للنظير للشعر فليس كل كلام موزون شعرا بالضرورة، وليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشعر. وبالمقابل فإن قصيدة نثرية يمكن ألا تكون شعرا» (٢٠) ويشدد هذا الرفض إذا تعلق الأمر بالأوزان الخليلية، لأن «تصديق الشعر بالأوزان الثمانية (...) غير شعري. فالشعر لمسة الشاعر للأشياء، لا خضوعه لها. إنه حضور داخلي، لا واقع خارجي. والأوزان الثمانية، وكل قانوين شكلي محدد ومسبق، لا يقبله الشعر شرعا مسبقا» (٢١)

إن رفض كل تحديد للشعر خارج التجربة الشعرية، يتوافق مع ما سجله البحث آنفا من أن التجربة الشعرية التي هي مصدر القصيدة/الرؤيا، تتمرد على كل قانون خارجي، يمكن أن يضمها في إطار تعريف ما. هكذا رأت حركة مجلة «شعر» في الأوزان الخليلية مكونا متناقضا لمفهوم الشعر ولوظيفته. فهي منافية لمفهوم الشعر، لأن في قانونين العروض الخليلي التزامات كمية، تقتل دفعة الشاق أو تعيقها أو تقسمها. فهي تجر الشاعر أحيانا أن يضحي بأعمق حدوسه الشعرية، في سبيل مواضعات وزنية كحدد التفعيلات أو القافية» (٢٢). وبما أن الشعر لدى الحركة يقوم على الحدس أو هو الحدس بعينه، لأن «الرؤيا» تتحدد في منطقة بين الحلم والواقع، فإن الشاعر الذي يسكب رؤياه في أوزان معقدة، يضع منه الحدس، لأنه يخرج من الحلم إلى المنطق، ومن للتجربة إلى العقل وهي منافية لوظيفة الشعر، لأن الشعر ضرب من المعرفة بخبايا الأشياء، وهذه المعرفة جوهرية إلى الحد الذي تتعانق فيه عالم

الإنسان. الشيء الذي لا تستطيع الفلسفة أو العلم. ولأن «الإيقاع الخليلي خاصة فيزيائية في الشعر العربي، فهي للطرب في الدرجة الأولى. وهي من هذه الناحية تقدم لذة للأذن، أكثر مما تقدم خدمة للفكر» ٢٣ تلك الأوزان تمنع الشعر من ممارسة وظيفته التشويرية. وتجعله يخاطب في الإنسان حاسة واحدة، هي حاسة السمع. في حين أن الإنسان يجب أن يهتز ككيان للشعر، أي يجب أن يغيره الشعر.

وكما تمردت حركة مجلة «شعر» على الوزن فإنها أعلنت رفضها للقافية، ولنفس الأسباب. إنها عنصر خارجي يعرقل تعبير الشاعر عن تجربته. فالقافية تجعل الشعر يفقد «الغبار الكلمات، وبالتالي اختيار المعنى، والصورة والتناغم. فكلما ما تنحصر القافية في

أداء مهمة إيقاعية دون أن يكون لها أي وظيفة في تكامل مضمون القصيدة. وربما جاءت القافية زائدة يمكن الاستغناء عنها، دون الإساءة إلى القصيدة. بل ربما اضطر الشاعر إلى وضع قافية غريبة عن القصيدة، ودفعته التشويرية الصميمية. وهكذا تكثر في القصيدة الزوائد، وتقتل بالحدس» (٢٤)

٢.٢.٣. والحق أن هذه المبررات التي صاغتها «شعر»، في رفضها للوزن والقافية، قد فطن إليها النقد العربي القديم وبه إليها، حيث صرح «عمود الشعر» كما سطره المروزي في المقدمة التي كتبها على شرح «حسانة أبي تمام» (٢٥) على بندين: يتعلق أولهما ب«الالتزام أجزاء النظم والتشامها، على تخير من لذين الوزن». والأخر ب«مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية».

أما الالتزام مع الوزن، فيكون مع المعاني ومع الأنطاف. وقد حدد النقد العربي القديم طريقة وشروط تحقق هذا الالتزام فمن جهة يجب أن «تكون المعاني مستوفاة لم يضطر الوزن إلى نقصها عن الواجب، ولا إلى الزيادة فيها عليه، وأن تكون المعاني مواجهة للعرض، لم تمنع من ذلك، ولم تعدل عنه من أجل إقامة الوزن والطب لصحته» (٢٦).

ومن جهة أخرى ينبغي أن تكون الأسماء والأفعال في الشعر، تامة مستقيمة، ولم يضطر الوزن إلى تأخير ما يجب تقديمه، ولا إلى تقديم ما يجب تأخير. ولا اضطر إلى إضافة لفظة أخرى يلتبس المعنى بها. بل يكون الموصوف مقدما والصفة مقبولة عليه» (٢٧) وأما اقتضائهما اللفظ والمعنى للقافية، فإن «عمود الشعر» يشترط مساهمة القافية في إبراز المعنى، وتلاحمها مع ألفاظ البيت، حتى تكون كما قال أبو علي المروزي، «كالموعد المنتظر يتشوق المعنى بحقه، واللفظ بقسسه. ولا كانت قلقة في مقرها» (٢٨). وقد تحدث قدامة بن جعفر عن انتالف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت، فنكر من ذلك «أن تكون القافية متعلقة بما تقدم من معنى البيت

وجهت «شعر» نقدا

لادعاً إلى الشعر

العربي القديم،

لأنه يولي أهمية

قصوى للقالب

ويكاد يهمل

المضمون. ذلك أن

الحياة العربية قد

تعرضت لتحولات

شتى. ولكن القالب

الشعري الذي صاغ

هذه الحياة بقي كما

كان عليه منذ

الجاهلية

تعلق نظم له، وملائمة لما فيه» (٢٩). وعدد أنواع هذا الائتلاف وطرق تحقُّق.

ويتضح من خلال هذه الأمثلة وغيرها مما يحفل به النقد العربي القديم، أن مشاكل الوزن والقافية، كما تعرضت لها مجلة «شعر» كانت مثارة، مع فارق جوهري لابد من تسجيله: وهو أن النقد العربي كان يتحدث عن الوزن والقافية ويرسم لهما الصورة المثلى التي يجب أن يكونا عليها، وهو مقتنع بأنهما مكونان من مكونات الشعر، لا محيد عنهما. بينما كانت مجلة «شعر» تطرح عيوبهما من أجل رفضهما. ومن هنا نلاحظ أن «شعر» أرادت مناقشة الوزن والقافية، مدخلا لرفضهما، لأنها لا يتلاءمان مع مفهوم الشعر ووظيفته كما أشير إلى ذلك قبل قليل.

ولا شك أن منطق الهدم الذي اتبعته «شعر» في الحكم على الوزن والقافية، ينطوي على تنكّر للمجوهيات الشعرية التي قدمها الشعر العربي، الذي استطاع أن يكيف دلالة ولغة فذين المكونين مع القصيدة، وبما سهل عليه هذه المهمة التجاوزات التي أبجح للشاعر أن يقوم بها، والتي تلخص في الزخافات والعلل على أن الخليل نفسه لم يدع أن الأوزان الشعرية التي تعد لها، هي الشكل الموسيقي، الوحيد، الممكن في الشعر. إنها تشكل فقط ما توصل إليه من خلال عملية مسح لأشعار الجاهليين وبعض الإسلاميين. ولكن الفزعة المصافطة التي طبعت الثقافة العربية هي التي كرست هذه الأوزان كقالب وحيد للشعر. فكان أن لامت الشعر العربي في وقت من الأوقات، وأصبحت دلالة على التفكير والتهافت في وقت آخر.

من هنا يفرد قول الخال: إن «القافية التقليدية ماتت على صخب الحياة وضجيجها. الوزن الخليلي الرتيب مات بفعل تشابك حياتنا وتشعبها وتغير سيرها» (٣٠)، أقرب إلى واقع الشعر العربي، وأكثر انسجاماً مع طرح «شعر» الذي يلع على ضرورة استجابة الشعر لروح العصر، مضموناً وقالباً. فالشعر الحديث «يحاول أشكالاً جديدة تستطيع التعبير عن معطيات العصر الحديث لأن الأشكال الشعرية القديمة، لم تعد صالحة لاستيعاب هذه المعطيات» (٣١). وكما أبدع الشاعر الجاهلي شكله الشعري للتعبير عن حياته، علينا نحن كذلك أن نبذل شكلنا الشعري للتعبير عن حياتنا التي تختلف عن حياته. من هنا كان شعراء هذا الجيل مدعوين إلى إبداع أشكال جديدة، مستمدة من عبقرية اللغة العربية، وترائثها الشعري، ومستشيدة إلى أقصى حد من تجارب لشعراء في العالم المحاصر، (٣٢).

إن مجلة «شعر» وفق هذا التحليل لا تخرج الشعر الموزون المعنى من دائرة الشعر، بل تعتبره أحد الأشكال الممكنة، ضمن مجموعة لانهاية من الأشكال. فقد «يستعمل الشاعر الأوزان التقليدية أو لا يستعملها لكاتب الشعر. وهو في الحالين يكتب الشعر. وقد نعيش

هذه الصفة إلى الأبد، لكنها ليست إلزامية في الشعر، إنها فقط إحدى أدوات الشعر الممكنة» (٣٣).

وإن تحفظ «شعر» على الأوزان الخليلية، لأنها لا تستوعب تجربتها الشعرية، فإنها لا تلغى العنصر الموسيقي من العملية الشعرية، بل تدعو إلى حرية اختيار الشاعر لهذا العنصر، وملائمته مع التجربة الشعرية الحديثة بصفة عامة.

٢. موسيقى الشعر

إن فيما سبق إقراراً من لدن «شعر» بأهمية موسيقى الشعر. فالشعر «في نشأته، نو صلة بالموسيقى. فقد كان تكرر الصوت في فواصل منتظمة، وتساوي اللحظة الموسيقية في الأبيات، أو توافقها يسهل الترائيم الشعرية القديمة» (٣٤). ولابد للوقوف على وجهة نظر «شعر» في القضية من التمييز بين ثلاثة مصطلحات، كثيراً ما تستعمل مترادفات، ولكنها في الحقيقة ليست كذلك. وهي الموسيقى والإيقاع والوزن.

أما الموسيقى في الشعر فتحتل على وجود رنات مترابطة أو متناثرة داخل القصيدة، ولذلك فهي تشمل الوزن الذي يقوم على متواليات صوتية متوازنة، والإيقاع الذي هو نسق صوتي غير منظم. يمكن أن ينطوي عليه نظام الوزن، كما يمكن أن يجانبه. وقد يكون الإيقاع خارجياً تدل عليه مجاز الحروف كما قد يكون داخلياً، تستطيع الآن أن تتلمسه بسهولة، لأنه مرتبط بالدفعة للشعورية التي تغدّ بها القصيدة. ومن ثم فإن من المباح للقارئ أن يعدد الوزن أو أن يضع يده على الإيقاع الخارجي، ولكن من الصعب تحديد ملامح الإيقاع الداخلي لأنه يقتضي قراءته تأويلية للنص.

ولما كانت حركة مجلة «شعر» لا تميز سوى بين الوزن من جهة، والإيقاع من جهة ثانية، داخل موسيقى الشعر، فسيلاحظ أن الحركة كانت تفضل في غالب الأحيان استعمال مصطلح الإيقاع نظراً لما يتضمنه من غموض. ولما يتطلبه من تأويل. الشيء الذي يتيح لها أن تنفصل من مسؤولية التقيد بأي شكل من الأشكال. وبهذا المعنى لم تشر «شعر» على الأوزان الخليلية فقط، بل إنها عدت أيضاً إلى محاكاة شعر التفعيلة الذي لم يكن بالنسبة إليها سوى تنوع على تلك الأوزان فليس «من حلم وحدة البيت شاعراً حديثاً، وليس هو بالشاعر الحديث من قضى على عمود الشعر العربي، بما في ذلك قافيته الواحدة أو المتعددة. هذا تحدر وتعد على المؤلف المتوارث، منه الموزن ومنه الصحيح، منه الأسيل، ومنه المصطنع» (٣٥).

ولعل هذا يرجع بنا إلى مفهوم الدفاعة الشعرية لدى «شعر» التي لا تقاس بتنوعات شكلية، على أهمية هذه التنوعيات، وإنما تقاس بالدائرة التي تعدد ملامح مضمونها. فالذي يغرض شكلها منطراً في العمل الشعري، هو المضمون «تماماً كما لو شئت تعبئة كمية معينة من القمح في كيس. تأخذ لكمية وتبحث لها عن كيس يسعها. وأنت

لا تفعل العكس. أو بمثل آخر، أنت لا تشتري القبعة أيا كان حجمها، وتفرض على رأسك أن يلائمها. وإنما تأخذ رأسك إلى بائع القبعات، وتشتري قبعة تلائمك. هكذا في الشعر، المضمون يأتي أولاً، وأصالة المضمون، أي صدق معانيه وتجربته، يفرض شكلاً أصيلاً من حيث تلاؤمه مع هذا المضمون» (٣٦).

إن في هذه الأمثلة التي يقدمها الخال ما يكفي للدلالة على أن حركة مجلة «شعر» لم تكن تمتلك رؤية متقدمة لعلاقة الشكل بالمضمون في العمل الشعري، رغم أنها عاصرت مرحلة الصمم في هذه العلاقة في النقد الغربي، والنقد الجديد في فرنسا تحديداً. وبالتالي فإن جل مواقفها لم تكن تعكس سوى رد فعل رافض لما هو موجود. كما كانت تعبيراً عن «إحباط» لا مرد له بالإجازات الشعرية التي تحققت في الغرب. وهكذا تتردّد الحركة -نظرياً على الأقل- على كل شكل جاهز، لكي تطرح بدائل مفتوحة أدت بها في نهاية المطاف إلى «قصيدة النثر»

١، ٢. والمتتبع للسياقات المتعددة التي استعملت فيها «شعر» مفهوم الشكل، يجد أن هذا المفهوم يكتسي عندما حوّل متغايرة، حتى لدى الناقد الواحد فتارة يستعمل للإشارة إلى المكونات الفنية للقصيدة، وتارة أخرى يوظف للدلالة على جانب فني واحد، كالجانب الموسيقي مثلاً. ولما كان الوزن إحدى السمات البارزة للشكل الشعري منذ القديم، فإن مجلة «شعر» لم تكف برفضه كدال مهم من على شعرية الشعر -كما مر بنا- وإنما دعت إلى التمييز بين الوزن وبين الشكل. ولابد من تسجيل مغارقة وقعت فيها «شعر» بصدد هذا التمييز فهي عندما تناقش الشعر العربي القديم تركز على الوزن الذي يكا، يصيح -في هذا السياق- مرادفاً للشكل. ولما تعرض للشعر الحديث فإن الوزن لا يعدو أن يكون في هذه الحالة، مكوناً من مكونات الشكل. فليس «الشكل» موسيقى، لكنه نوع من البناء، لهذا يبقى لكل نوع من البناء قابلاً للتغيير والتجديد» (٣٧).

ومع ذلك فإن حركة مجلة «شعر» تقر بضرورة العنصر الموسيقي في الشعر. ولكن موسيقى الشعر الحديث كما تراها «شعر» تختلف تمام الاختلاف عن موسيقى الشعر العربي القديم، بل إنها تختلف بالتأكيد على الفهم السائد لموسيقى الشعر، لأنها موسيقى تتعذر «شكلتها». مما يعني أن لكل شاعر موسيقاه. ولا يمكن إحصاء الشعر لقاعدة واحدة.

فإذا كان الإيقاع ضرورة في الشعر، فضرورة له تعني أن يكون تقليدياً موروثاً، أو مفروضاً على الشاعر. فالشاعر له الحرية في إيجاد إيقاعه الخاص به. وهذا ما يميز المفهوم الحديث للشعر عن المفهوم القديم، الذي يصر على نوع من الوزن لا يكون الشعر إلا به» (٣٨).

كيف يتحقق الإيقاع في القصيدة؟ للإجابة على هذا السؤال تربط «شعر» بين إيقاع الكلمات وإيقاع الدلالة. وتضاهي هذين النوعين من الإيقاع هو الذي ينتج الطابع البياني للشكل كما نص عليه أدونيس. لذلك فإنه لا يمكن صياغة تعريف للإيقاع، بل يمكن البحث على مصادره، التي تتجلى في نظام «الجملة، وعلائق الأصوات، والمعاني، والصور وطاقة الكلام الإيحائية، والذبول التي تجرّها الإحباطات ورواها من الأصداء المتولدة المتعددة» (٣٩). هكذا، فإنه لا يكفي لإنتاج إيقاع في الشعر أن نحرص على تحقيق نوع من التجانس الصوتي، بين الكلمات والحروف، بل لابد أن يتبع ذلك إيقاع في المضمون. وتتضح الصبغة مضمونية الإيقاع لدى رينه حبشي الذي حصر وظيفته في «أن يهينها حركة الوجود، التي تنقلتها القصيدة. على إيقاع القصيدة أن يحيي نبض الوجود، كما يحيي نبض الدم إيقاع القلب» (٤٠). من هنا يكتسي الإيقاع بعده الرويوي. ولذلك يجب تلمسه في المضمون الشعري. صحيح أن

العلاقة بين الصوت والمعنى تتجاوز اعتبارها طبقاً عندما تتجاوز الدليل المفرد، و «نتنقل إلى السق» (٤١) كما يرى جان كوهن. ولكن مجلة «شعر» لا تنظر إلى هذه العلاقة نظرة بنوية، بل انطلقت من إيلاء كامل الأهمية للمعنى، وجعلت من التفريعات الشكلية مكملته له، أو دالة عليه. وهكذا جاء حديثها عن الإيقاع، ودوره في العملية الشعرية، شبهها بحديثها عن الرّوياً. كلاًهما يصعب تحديده، وهي التي كانت تحمل هم نص، خارج كل الأشكال المتعارف عليها. وإذا كان الوزن قيمة قيمة من القيم التي تساعده على تمييز الشعر عن النثر، فماذا يبقى من الشعر وقد جردته «شعر» من هذه القيمة؟

٢، ١، ٢. منذ ظهور البشائر الأولى للقصيدة الحديثة، والناقد العربي يحاول أن يوجدها لها إطار يصفها داخلاً. ورغم أن مجلة «شعر» كانت سباقة إلى البحث عن هذا الإطار -إذا استثنينا بعض المحاولات التي تجتهدت «الأرباب» والبيرونية، فإن المكتبة العربية شهدت في ستينات هذا القرن تراكمها كمي يوجب بالاهتمام المتزايد بهذا الوليد الجديد

وقد كانت قضية الوزن في الشعر الحديث القضية الأولى ضمن هذه الجهود، مع أن هناك تفاوتاً ملحوظاً في الرؤية النقدية لهذا الشعر. ويمكن أن نشير بسرعة إلى أن النقاشات حول مسألة الوزن في الشعر، قد أفرزت ثلاثة اتجاهات رئيسية، تمثل «شعر» واحداً منها.

١، ٢، ١، ٣. يرى الاتجاه الأول أن الوزن عنصر حاسم للتمييز بين الشعر والنثر. بل إنه حاول أن ينظر للقصيدة بالارتباط مع الإثر الشعري العربي، ومن ثم عد التطور الذي عرفه الوزن في القصيدة الحديثة استمراراً للعروض الخليلي، ولذلك يجب أن تتفقد بقواعده

إذا كان الإيقاع ضرورة في الشعر، فضرورة له تعني أن يكون تقليدياً موروثاً، أو مفروضاً على الشاعر. فالشاعر له الحرية في إيجاد إيقاعه الخاص به

جزئية ويعدا عن التراث الشعري العربي. ويعبر عن هذا الاتجاه محمد النويهي.

ومع أن صاحب «قضية الشعر الجديد» يصر على اعتبار الوزن مكونا ضروريا من مكونات الشعر، لأن الوزن «ليس شيئا زائدا يمكن الاستغناء عنه» (٤٩)، فإنه لم يكن مقتنعا بأن شعر التفعيلة قد حقق تحولا في مسار الشعر العربي. فما دام الشعر «مرتبطا بالتفاعيل القديمة، فإن هذه التفاعيل نفسها قائمة على نظام إيقاعي، هو بطبيعته حاد، بارز، مسرف في الرتب، لأنه يعتمد على عدد لا يتغير من الحروف، مرتبة بترتيب لا يتغير من الحركة والسكون. تنتج عنه مقاطع تترتب بحسب قصرها وطولها» (٥٠).

من هنا فإن نظام التفعيلة لا يشكل سوى مرحلة يجب تجاوزها. وهو رغم هذا مرحلة ضرورية «حتى تألف أذاننا الإيقاع الخافت المنوع، في تدرج» (٥١). ويقترح محمد النويهي نظاما إيقاعيا يمثل في النظام النبري، الذي «لا يخالف طبيعة اللغة العربية وإن خالف الأساس التقليدي المعروف في شعرها. بل سيكون إغناء للغة العربية، باستكشاف نظام إيقاعي أصيل فيها، أهمله الشعراء القدامى، فأهمله العروضيون، الذين استقروا قوانينهم بطبيعة الحال ما نظمته الشعراء الذين سبقوهم» (٥٢).

لم تكن دعوة النويهي إلى اعتماد النظام النبري في الشعر العربي الدعوة الوحيدة. ومع ذلك يمكن القول: إن هذه الدعوة لم يستجب لها، لا على مستوى النقد الشعري ولا على مستوى الإبداع نفسه، إلا في حدود ضيقة جدا. ولعل مرد ذلك إلى عدم ملاءمة هذا النظام للغة العربية، وتقاليد الشعرية. ذلك أن الأمر في العمق يتطلب هذا النظام كتنقية، وي طرح على بساط البحث مشكلة الشعر العربي Verbalism ، ومدى إقبال الشاعر العربي عليه. وبمعنى آخر فإن اقتراح محمد النويهي إنما يعبر في جوهره على صراع الأشكال الشعرية الغربية في العالم العربي، فإذا كانت نازك الملائكة تمتع من التراث في إلحاحها على احترام قوانين العروض الخليلي، فإن الشعر الحر بمفهومه الغربي، الذي روج له النويهي فصيح عن حضور المدرسة الإنجليزية في الشعر، بينما تنتصب «قصيدة النثر»، لتكشف عن نفسها كشاهد على المدرسة الفرنسية.

١،٢،٣. لقد حرص البحث على الإشارة إلى وجهتي نظر نازك الملائكة ومحمد النويهي، لأن الشكليات الشعرية التي دعيا إليها، كل واحد على حده، كانا يمثلان في نهاية الأمر اختياريين شريين داخل حركة مجلّة «شعر»، بالإضافة إلى اختبار قصيدة النثر. فالقاصد التي نشرتها «شعر» تؤكد هذا التنافس الذي كان قائما بين شعر التفعيلة الذي يبقى في كل الأحوال على علاقة مع التراث الشعري العربي، وبين الشعر الحر الذي الانتماء الإنجليزي، وبين قصيدة النثر ذات الأصول الفرنسية. ولكن هذا التنافس بين هذه الأشكال الشعرية، اكتسب صفة التعايش داخل «شعر»، إذ كان

وقد دافعت نازك الملائكة في «قضايا الشعر المعاصر» على هذا الاتجاه بحرارة نادرة.

ويأتي اهتمام الملائكة بالوزن انطلاقا من قناعة تقول: «إن الشعر الحر ظاهرة عروضية قبل كل شيء» (٤٧). وإذا كان الأمر كذلك فإن القصيدة الحديثة تجد مكانها في العروض الخليلي، وليست خروجا عنه. فحركة الشعر الحديث «بصورتها الصافية، ليست دعوة لنزاع شعر الشطرين نذرا تاما، ولا هي تهدف إلى أن تقضي على أوزان الخليل، وتحل محلها، وإنما كان كل ما ترمي إليه أن تبدع أسلوبا جديدا توقفه إلى جوار الأسلوب القديم، وتستعين به على بعض موضوعات العصر المعقدة» (٤٣). هكذا يقدو الشعر الحديث لدى الملائكة مجرّد تنوع على الشعر القديم وقوانينه. ولذلك ينبغي «أن يجري تمام الجريان على تلك القوانين، خاضعا لكل ما يرد من صور الزحاف والعلل والضروب والمجزوء، والمشطوب، وإن أية قصيدة حرة لا تقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم، الذي لا عروض سواء لشعرنا العربي، لهي ريكية الموسيقى، مختلفة الوزن. ولسوف ترفضها الفطرة العربية السليمة، ولو لم تعرف العروض» (٤٤).

لا بد من الإشارة أولا إلى نازك الملائكة قد نشرت بعض أعمالها الشعرية على صفحات مجلّة «شعر» (٤٥)، كما ساهمت بدراسة نقدية عن «ملاحم عامة في شعر إيليا أبي ماضي» (٤٦)، ظهرت على نص المنبر. ولم تنقطع عن النشر في «شعر» فيما يرجح، إلا بعد ظهور كتابها عن «قضايا الشعر المعاصر» في بداية الستينيات. وقد ناقشت المجلة في ركن «أخبار وقضايا» وردت عليه ردا عنيفا كرس القطعية بين «شعر» وبين نازك الملائكة. ثم خصص له يوسف الخال دراسة (٤٧) رفض فيها جل آراء الشاعرة، وخاصة ما تعلق منها بمسألة الوزن في الشعر. وإن ما يفسر رد الفعل العنيف الذي خلفه «قضايا الشعر المعاصر» لدى «شعر» هو أن الحركة أحست أن البنين الذي حاولت أن تشيده منذ انطلاقها عام ١٩٥٧، بدأ ينتهار. وزاد في تعميق هذا الإحساس أن الملائكة كانت تصب على «شعر» مثلها في ذلك مثل السياب.

ليس هذا مكان التعرض لمفهوم «الشعر الحر» (٤٨) لدى نازك الملائكة ويكتفي البحث بالإشارة إلى أن الملائكة كانت تعمل على إضفاء الشرعية على الشعر، الحديث الذي كانت أحد رواده، فسقطت في شباك السلفية. مما أدّى بها إلى تجريد هذا الشعر من شخصيته كتجربة حاولت أن تستجيب لوضع اجتماعية/ثقافية عرفها العالم العربي بعد الحرب العالمية الثانية. لذلك أكدت على وحدة الشكل في الشعر العربي القديم والحديث على السواء. وهي بهذا تقف في الطرف الآخر مما دعت إليه حركة مجلّة «شعر» ومارسه شعريا. ٢،٢،١،٣. أما الاتجاه الثاني، فإنه يرى -مكس نازك الملائكة- أن الوزن في الشعر الحديث الذي استقر في شكل النظام التفعيلي، إنما يمر بمرحلة تمهيدية سوف تقوده إلى ابتكار أشكال موسيقية أكثر

معتقدا بها جميعا، ولا أدل على ذلك من أن «شعر» تصنف الشعر في الأدب العربي المعاصر، إلى ثلاثة أنواع عامة من الشعر(٥٢).

شعر الوزن، وقد يدخل فيه تنوع التفعيلات.

شعر الحر، وهو الخالي من الوزن والقافية، والمحافظة على نسق البيت.

قصيدة النثر.

وقد ذهب سامي مهدي(٥٤) إلى أن وجود الشعر الحر إلى جانب قصيدة النثر يعكس سمرعا بين الثقافة الأنجلو/سكسونية وبين الثقافة الفرنسية. ومع أن بعض الشعراء داخل الحركة، قد تخصص في كتابة الشعر الحر(جبرا إبراهيم جبرا) وتوفيق صايغ وإبراهيم شكر الله) وبعضهم تخصص في كتابة قصيدة النثر (انسى الحاج ومحمد الماغوط وأنونس، وشوقي أبي شقرا)، فإن هذا الاختلاف لا يعدوان يكون تجسيدا لنزعة تجريبية وافقت «شعر» إلى نهايتها، ولا يرقى إلى مستوى الصراع الثقافي.

على أن هناك ظاهرة تسترعي الانتباه، وهي أن «شعر» قد خصصت بعض الدراسات النظرية لقصيدة النثر، ولم تكتب ولو مقالة واحدة تعرف بالشعر الحر، ويرجع ذلك إلى أحد سببين الأول أن الذين كانوا متحمسين للشعر الحر، داخل الحركة لم يكن لهم باع في التفكير الشعري، ولذلك اكتفوا بممارسة كتابة الشعر الحر إبداعيا، والحي أن قضية الشعر الحر هي بالدرجة الأولى قضية شكل. ولما كانت مجلة «شعر» لا تحفل كثيرا بالشكل، وبالجانب الموسيقي فيه خصوصا، فإنها لم تنجز دراسات عن هذا النوع من الشعر، بل إن مصطلح الشعر الحر نفسه لم يرد في المجلة إلا لمرات معدودة بينما حظيت قصيدة النثر باهتمام كبير في مجال التفكير الشعري، لدى مجلة «شعر». ولما كان مجهود هذا البحث يركز أساسا على هذا التفكير، فإنه سيخصص حيزا ل طرح وجهة نظر «شعر» في قصيدة النثر.

٢٠٢٣. إن تمايز الأنماط الشعرية الثلاثة، المشار إليها قبل قليل، يؤكد أن حركة مجلة «شعر» لم تنطلق منذ تأسيسها من رؤية محددة لما يجب أن يكون عليه الشكل الشعري. بل إنها لم تنطلق من مفهوم جازم للشعر، وإنما توصلت إلى «اكتشاف» تلك الأنماط انطلاقا من شعار التجريب، في أفق حداثة شعرية، لا تؤمن بقالب شعري قار وثابت. ومن هنا فإنه لا يمكن النظر إلى قصيدة النثر بعزل عن نزعة التجريب التي رافقت مسيرة «شعر» من أول عدد منها إلى آخر عدد. يقول أسعد زروق: «الشعر العربي الحديث يمر الآن بمرحلة تجريبية، تتناول الشكل كما تتناول المضمون. وكل للنتاج الشعري الذي يصدر عن هذه الحركة، لا يعدو كونه محاولة وتجربة جديدة. فلا يوجد شاعر عربي معاصر يصحح أو يجوز اعتباره خالق مدرسة جديدة في الشعر، وصاحب مذهب مستقل وخاص به»(٥٥).

واعتماد مبدأ التجريب الشعري هو الذي أوصل الحركة إلى قصيدة النثر على مستوى الإبداع. وهو الذي جعلها ترفض الانصياع لشكل معين. وعندما أعوزتها الوسائل الذاتية والموضوعية من أجل الخروج من قصيدة النثر وتطويرها، فإنها أعلنت توقفها. ولذلك لا يمكن فهم «جدار اللغة» الذي ساقه الخال لتحرير موت الحركة، إلا في عجزها عن تطوير الأشكال التي توصلت إليها. وفي مقدمتها قصيدة النثر. فحين « كتب يوسف الخال افتتاحية العدد (٢١) من مجلة «شعر» مطحا الاصطدام بجدار اللغة، كان يشير إلى أزمة المشروع الشعري. مازق جدار اللغة هو مازق مادة الشعر الأساسية، أي مازق كل شيء»(٥٦).

هكذا فإن ما كان يدعج مجلة «شعر» إلى التطرف، لم يكن سوى محاولة لكتابة قصيدة متعلمة من جميع قوانين الخطاب الشعري، وليس مهما أن تكون هذه القوانين تقليدية أو جديدة. ولكن المهم هو التمرد على كل شكل من شأنه أن يحد من حرية الشاعر. وهي في تمردها على الأشكال القائمة لا تهدف إلى فرض قوانين وأشكال جديدة، لا لتعمل على تجاوزها. فالقصيدة الحديثة لا تستقر على شكل، وهي جامدة أبدا في الهرم من ك أنواع الانحسار في أوزان وإيقاعات محددة. بحيث يتيح لها أن توحى بشكل أشمل الإحساس بجوهر متموج، لا يدرج إبراكا كليا ونهائيا. ألا وهو جوهر عصرنا الحاضر. لم يعد الشكل مجرد جمال. ففكرة الجمال بمعناها القديم، فكرة بائس، وربما ماتت إن للفعلالية الشعرية غايات تتجاوز مثل هذا الجمال»(٥٧).

وكما أن الرؤيا الشعرية التي دافعت عنها «شعر»، والتي تلخص مضمون العمل الشعري لديها، زنيقية، لا يمكن القبض عليها بدقة، فإن «شعر» ارتفعت بشكل القصيدة إلى مستوى شمولي، إلى الحد الذي يصعب معه تحديد ملامحه يعرف أحد أعضاء «شعر» القصيدة باللفظي، فيقول إنها «ليست حنية بيضاء. ليست فكرة مشروحة. ليست قصة رمزية. ليست تجعيرا للكلمات. ليست تركيبا هندسيا. ليست الشيء الجميل. إنها التي توجه اهتمامنا إلى الشيء في ذاته، لا إلى طريقة التعبير. الشعر يبدأ عندما يكف المبدع والمثقف على السواء عن رؤية الواسطة. هذه الواسطة يجب ألا تفسر، بل يجب أن تراقف التحريض من الدلائل أن تكون على مستوى البكارة، دائما في تجاوزها المستمر لمفاتيحها من الداخل والخارج معا»(٥٨).

ليس الأسلوب الإنشائي الذي صيغ به هذا «التعريف» وحده المسؤول عن ضيائية مفهوم القصيدة الذي لا يقتصر على عصام محفوظ وحده، وإنما يمتد إلى باقي أعضاء «شعر»، لكن الحركة كانت تهدف إلى إقامة نص شعري بدون حدود، وإذلك فإنه لا تتحدث عن شروط الشعر أو قوانينه، بل تفضل الحديث عن خصائص القصيدة وهذا

نقد دأب التقاد المعاصرون الذين تناولوا بالدراسة قصيدة النثر، على اعتبار هذا للولود الجديد مجرد بضاعة مستوردة من الغرب

النثر. وعندما حصل لديها التراكم اللازم للقيام بهذه المهمة، فإنها لم تتأخر في إعلان تبنيها لها، فكانت بذلك أول من بشر بقصيدة نثر عروية.

٤.٢.٣ - هل يمكن أن يخرج من النثر قصيدة؟ (٦٢) لقد ظل هذا السؤال يشكل لدى «شعر» حاجسا يقض مضجعا، فهي التي رفضت أن يكون الوزن شرطا ضروريا في الشعر، لابد أن تعمل على إيجاد تمايز بين الشعر والنثر، بعيدا عن عنصر الوزن الذي كان حاسما في التفرقة بينهما. ومن هنا كانت جهودها النظرية في الموضوع، تنصب على إيجاد جواب مقنع لهذا التجاور الضدي بين القصيدة والنثر. وقد عثرت على ذلك التمايز في الموضوعات والأشكال والأهواز مما

فمن حيث الموضوعات فإن النثر يتشاكل تلك التي لها علاقة مباشرة بالحياة اليومية، ولذلك فإنه لا يمكن أن يكون إلا واقعا بالمعنى المبتذل للكلمة، إنه «يتوجه إلى شيء، يخاطب، وكل سلاح خطابي قابل له» (٦٣) أما الشعر فليس له موضوع، أو ليس له موضوع محدد، لأنه يطعم «لأن ينقل شعورا أو تجربة روحية» (٦٤) ولذلك فإنه يرتفع عن المباشرة لأنه لا رسالة له. ومن أجل هذا ارتبط النثر بالزمان، بمعناه الفيزيائي، بينما ارتبط الشعر بالزمن النفسي الذي يفصح عن التجربة

ومن ناحية الأشكال فإن طبيعة الموضوعات التي يطرقها النثر تقتضي أن يعتمد أساليب الإقناع، ومن هنا يقدم علاقته مع القارئ على جسور «المباشرة والتوسع والاستطراد والشرح، والدوران، والاجتهاد الواعي بمعناه العرضي، ويلجأ إلى كل وسيلة في الكتابة للإقناع» (٦٥). أما الشعر فهو توتر وإقتصاد في جميع وسائل التعبير (٦٦) ومن ثم اعتداه على لغة إشارية مختزلة في مقابل النثر الذي يستخدم لغة عادية، مهمتها الإخبار والبرهان.

أما من حيث الهدف، فإن النثر يرمي إلى تبليغ رسالة محددة للقارئ، وقوامها «الوعظ والإخبار والحجة والبرهان» (٦٧). أما الشعر فإنه ينقل رؤيا وتجربة، ولذلك فهو أغور عمقا في النفس، وهذا ما جعله يتسم بالغوض في مقابل النثر الذي يبتغي الوضوح.

ويلخص أونييس التمايز بين الشعر والنثر في مقالة كتبها سنة ١٩٥٩، شتم فيها رائحة قصيدة النثر، ولو لم ينص عليها مباشرة، فيقول: «تجلى هناك فروق أساسية بين الشعر والنثر. أول هذه الفروق هو أن النثر اطراد وتتابع للأفكار، في حين أن هذا الأطراد ليس ضروريا في الشعر. وثانيهما هو أن النثر يطعم لأن ينقل فكرة محددة، ولذلك يطعم أن يكون واضحا، أما الشعر فيطمع لأن ينقل شعورا أو تجربة روحية ولذلك فإن أسلوبه غامض بطبيعته. والشعر هنا فكرة، إلا أنها لا تكون منفصلة عن الأسلوب كما في النثر، بل متحدة معه. ثالث هذه الفروق هو أن النثر وصفي تقرير يذو غاية خارجية، معينة محددة، بينما غاية الشعر هي نفسه، فمعناه يتحدد

الفرق بين القصيدة وبين الشعر، وإن بدا بسيطا من أول وهلة، إلا أنه يكتسب لدى حركة مجلة «شعر» أهمية قصوى. يتضح ذلك إذا تم التذكير بأن مصدر التجربة الشعرية هو فردية الشاعر وشخصيته المستقلة. ولما كانت القصيدة هي التعبير عن تلك التجربة، فإن مجلة «شعر» تركز على القصيدة/الشاعر، وتستبعد من تنظيرها الشعر/المجتمع

بهذا المعنى يمكن القول إن القصيدة تنتصب كتنقيض للشعر باعتباره خطابا تحده مجموعة من القوانين، تماما كما تستبعد المجتمع لصالح الشاعر الفرد. والنتيجة أنه يمكن البحث عن قوانين للقصيدة، وبالمقابل فإن القول بقوانين الخطاب الشعري هو إلقاء للقصيدة نفسها. فما دام «صنيع الشاعر خاضعا أبدا لتجربة الشاعر الداخلية، فمن المستحيل الاعتقاد بأن شروطا ما أو قوانين ما، أو حتى أسسا شكلية ما، هي شروط وقوانين وأسس غالبة مهما كان نصيبها من الرحابة والجمال» (٥٩).

٣.٢.٣ - هكذا أدى تقويض قوانين الشعر العربي من لدن حركة مجلة «شعر»، إلى قصيدة النثر. وأقدم إشارة إلى هذا النوع الجديد من الشعر، وردت في العدد الرابع من المجلة حيث نشرت في ركن «أخبار وقضايا» ما يأتي «ولأنني الحاج شجاع شعري من نوع جديد، نشر نموذجاً له في عدد «الأدب» الأخير، وفي صفحة «النهار» الأدبية التي يتولى تحريرها، وهو ينوي محاولة هذا اللون الأدبي الذي يجد راحة في التعبير به عن خلجات نفسه وفكره». ويلاحظ أن المجلة لم تجد اسما بعد، تطلقه على قصيدة النثر، ومع ذلك فإنها اعتبرت أنها شعرا، الشيء الذي يؤكد أن «شعر» مارست قصيدة النثر إبداعيا، قبل أن تجد لها إطارا نظريا يحدد سماتها. وإن تملك من إيجاد هذا الإطار إلا سنة ١٩٦٠، حين كتب أونييس دراسة تحت عنوان: «في قصيدة النثر» (٦٠). وفي نفس السنة صدرت لأنسي الحاج مجموعة «الن» (٦١)، التي قدم لها بمقدمة نصيب في نفس الاتجاه، وتكاد المصطلحان تشكلان كل رصيد «شعر» من التنظير الشعري، لهذا النوع من الشعر.

لقد دأب النقاد المعاصرون الذين تناولوا بالدراسة قصيدة النثر، على اعتبار هذا المولد الجديد مجرد بضاعة مستوردة من الغرب على الرغم من أن أحدا لا يمكن أن ينكر التأثير الذي مارسه الشعر والنقد الغربيان على حركة مجلة «شعر» في تبنيها لهذا النوع من الشعر. كما سيحاول البحث أن يبين في ما بعد، إلا أن هذا التأثير لم يكن ليمارس مغفول لولا أنه وجد الطريق سهوا. والرجوع إلى محاضرة يوسف النحال التي ألقاها في «السندوة اللبانية» مذي ١٩٥٦، والتي مثلت الأرضية النظرية الأولى التي جمعت شعراء ونقاد مجلة «شعر»، يوضح أن الحركة كانت مستعدة للقباع بعيدا في تجاوز الأشكال الشعرية التي كانت سائدة، ومنها شكل التفعيلة. مما يعني أن «شعر» كانت تهين نفسها منذ الأول لاحتضان قصيدة

بأنما حسب السحر الذي فيه وحسب قارئه» (٦٨)

وأضح من خلال هذه التحديدات أن مجلة «شعر» تقتصر في تعريفها للنثر على نوع معين منه، وهو النثر الخطابي. وهذا هو ما يبرر عدم إشارتها إلى بعض أنواع النثر التي تقرب في لغتها وموضوعها ومضمونها من الشعر. ويمكن أن نتساءل: أين تضع الرواية والخطابة وغيرهما من الأشكال الأدبية التي تحتوي على نفس شعري؟ وإذا كانت الحركة لا تتحدث عن هذه الفنون، فلأنها لا تعرف أين تضعها بالضبط في دائرة النثر أم في دائرة الشعر. مما يؤكد أن المبررات التي ساقتها «شعر» للتفريق بين الشعر والنثر كان يحكمها منطق المفاضلة، على غرار بعض الكتابات العربية القديمة التي تضع حدوداً فاصلة وحاسمة بين هذين الفنون من دون القول. والحق أن هناك تداخلاً بين الشعر والنثر أصلته النظرة الجديدة للأدب عامة، التي ثارت على التصنيفات الكلاسيكية. وهذا ما حصل في الآداب الغربية.

ويبدو أن مجلة «شعر» كانت واعية بهذا التطور، ولكن هدفها كان ينصب على الدفاع على استقلالية قصيدة النثر، كما سنوضح بعد قليل. الشيء الذي جعلها تعتمد التمييز أكثر مما تتوخى التحليل ومثل هذا الوعي يتداخل الأجناس الأدبية نجده في مقالة ردت بها مجلة «شعر» على نازك الملائكة. وهي مقالة غير موفقة فقد كانت تدرك «أن التقدم الذي حصل في اللغات الحية، والآداب العظيمة في العالم، ينبغي له أن يحصل في أبنائنا ولغتنا، ولا كيف يحق لنا أن نندعي الانتساب إلى الحضارة؟ في الآداب الحية، هدموا المواجز المصلطة بين الشعر والنثر، وتبنوها إلى أن النظم الكلاسيكي ليس وحده الشعر، كما أنه ليس الشعر بالضرورة» (٦٩). ويظهر هذا الطرح الأخير في إنهاء الحدود بين الشعر والنثر، أكثر إقناعاً مما حاولته «شعر» في التفرة بينهما على أسس تبقى أقرب إلى التصنيفات الأكاديمية، وأبعد عن روح الاجتهاد التي طبعت نظيرها للشعر. ولكن «شعر» التي كانت ترمي من وراء هذه الفروقات إلى تمييز قصيدة النثر عن النثر قد سقطت في التصنيفات الجاهزة التي تدعم دفاعها على شعرية قصيدة النثر.

٤. العوامل الممهدة لقصيدة النثر

١.٤ - إن حركة مجلة «شعر» وقد كانت تعمل جاهدة على استنبات قصيدة النثر في الأدب العربي الحديث، ما كان يمكنها أن تدعو إلى تأسيس هذا النمط من الكتابة الشعرية، دون أن تمهد لدعوتها تلك بتفسير العوامل الموضوعية، التي تجعل منها نتيجته من نتائج التطور الطبيعي، الذي عرفته القصيدة العربية الحديثة. ويمكن حصر تلك العوامل في أربعة رئيسية:

١.١.٤ - إن ثبات الشعر العربي في قالب واحد، ولمدة طويلة جعله يكرر نفسه باستمرار. وأمام عالم متغير يفرض أشكالاً تعبيرية أكثر مرونة وملامحة، فإن الشاعر العربي، وانطلاقاً من نزعة تجريبية واضحة، راح يبحث عن شكل شعري، يستوعبه. فوجد في قصيدة النثر مفتحاً، نظراً لما تتميز به من خصائص تنبئ له حرية التحرك وهكذا وجدت «شعر» في «ضعف الشعر التقليدي والخطابة» (٧٠) عنصراً مبدعاً لقصيدة النثر.

٢.١.٤ - ومن العوامل الممهدة لقصيدة النثر، تحرر اللغة العربية من الصرامة التي كانت تميزها قبل ظهور القصيدة الحديثة. ذلك أن أغلب الشعراء الرواد قد تأثروا بدعوة الغربيين إلى تبني لغة الخطاب اليومي، مما أدى إلى تكسير الحواجز بين لغة الشعر ولغة النثر. ومن هنا يمكن اعتبار قصيدة النثر من «ردود الفعل ضد القواعد الصارمة النهائية» (٧١). التي اتسم بها الشعر العربي القديم.

٣.١.٤ - ترجمة الشعر العربي. والجدير بالملاحظة أن «شعر» قد أخذت على عاتقها نقل كم هائل من الشعر الفرنسي أو الإنجليزى خاصة، إلى العربية. وكان النوع الذي ينتمي إلى قصيدة النثر يمثل حصة الأسد في ما نقلته. ويذكر أوديس أن «الناس يتقبلون هذه الترجمات، ويعتبرونها شعراً، رغم أنها بدون قافية ولا وزن وهذا يدل على أن في موضوع القصيدة المترجمة، والعنائية التي تزخر فيها، وصورها، ووحدة الانفعال والغم فيها، عناصر قادرة على توليد الصدمة الشعرية. دون حاجة إلى القافية أو إلى الوزن» (٧٢). ٤.١.٤ - النثر الشعري أو الشعر المنثور، الذي عرف به بعض كتاب العربية من أمثال جبران خليل جبران ويحرص أوديس على التمييز بينه وبين قصيدة النثر، إذ «ليس للنثر الشعري شكل. هو استرسال، واستسلام للشعور، دون قاعدة فنية، أو منجز شكلي بنائي، وسير في خط مستقيم ليس له نهاية. لذلك هو روائي أو وصفي، يتجه غالباً إلى التأمّل القائل أو المناجاة الغنائية، أو السرد الانفعالي ولذلك يمتلئ بالاستطرادات والتفاصيل، ويتفكك فيه التناغم والانسجام. أما قصيدة النثر فذات شكل قبل أي شيء آخر» (٧٣) ونظراً للسمات المذكورة التي حددها أوديس للنثر الشعري فإنه جعله من الناحية الشكلية في «الدرجة الأخيرة في السلم الذي أوصل الشعراء إلى قصيدة النثر» (٧٤)

إن هذه العوامل التي ساقتها «شعر» لتسويق قصيدة النثر، إنما ترمي في الحقيقة إلى تأصيلها في الأدب العربي، حتى تظهر وكأنها نتيجة تطور طبيعي لهذا الأدب. وبذلك لا الوهن جلياً عليها. فهي تغفّر إلى الانتظام في نسق متكامل، الشيء الذي جعلها تظهر وكأنها عناصر متفرقة التلقّت من هنا وهناك، تحت وطأة الإحساس بأنها تنتمي إلى أرضية ثقافية غير الأرضية العربية.

وعلى الرغم من أن أدونيس يثير في دراسته المذكورة إلى دور

الخصائص وهو كتاب سوزان برنار: Suzanne BERNARD (قصيدة النثر، من بولدير إلى أيامانا) (٧٩)

لقد حرصت حركة مجلة «شعر» وهي تتلمس الخصائص الفنية لقصيدة النثر، على أن تجعل من هذا الفن فنا قائم الذات يتمتع باستقلاله كنوع أدبي، مثله في ذلك مثل الشعر الموزون، أو القصيدة أو الرواية أو المسرحية. وعلى الرغم من أن قصيدة النثر يمكن أن تستفيد من هذه الفنون جميعا، إلا أن ذلك لا يسلها شخصيتها الفنية. وهكذا فإن كل قصيدة نثر هي علامة على عملية مزدوجة الهمد والبناء، إنها تجمع «بين الغوصية لجهة، والتنظيم الفني لجهة أخرى. من الوحدة بين التقنيين تنفجر ديناميكية قصيدة النثر الخاصة» (٨٠). ويعارة أخرى، فإنها وليدة «رفض النظام المطلق المجرد في سبيل نظام حي لاحتية فيه» (٨١). وهذا النظام هو الذي يحفظ لها تميزها واستقلالها، ويجعل منها بناء فنيا قائما بذاته. فليست قصيدة النثر «رواية، ولا قصة، ولا بحثا، مهما كانت هذه الأنواع شعرية. قصيدة النثر لا غاية لها خارج ذاتها، سواء كانت هذه الغاية روائية أو أخلاقية، أو فلسفية، أو برهانية. وإذا هي استخدمت عناصر الرواية أو الوصف أو غيرها، فذلك مشروط بأن تستعصي وتعلو بها لغاية شعرية خالصة. فهناك مجانية في القصيدة، ويمكن تحديد المجانية بفكرة اللازمية. إذ أن القصيدة لا تتقدم نحو غاية أو هدف، كالقصة أو الرواية المسرحية أو المقالة، ولا تبسط مجموعة من الأفكار، أو الأفعال، بل تعرض نفسها كشيء، ككتلة لا زمنية» (٨٢)

لا بد من التذكير قبل كل شيء، بأن المجانية هي علامة بارزة في الشعر عامة لدى مجلة «شعر»، ولا تقتصر على قصيدة النثر وحدها. وتكشف تلك المجانية عن نفسها بالتناقض الذي تقيمه الحركة بين الشعر والواقع وبين الشعر والمجتمع. وعليه، فإن المجانية ليست ميزة بين هذا النوع الشعري وبين النثر، مما دفع «شعر» إلى البحث عن خصائص أخرى تضمن التمايز لقصيدة النثر عن النثر من جهة، وعن الشعر الموزون من ناحية أخرى. ويمكن إجمال تلك الخصائص فيما يأتي

٢.٤. إذا كان الوزن خاصية لازمت الشعر العربي عبر العصور، حتى أصبح المقاييس الأول في التفريق بين الشعر والنثر، وإذا كانت قصيدة النثر قبل كل شيء ثورة على الوزن، فإن مجلة «شعر» تؤمن بضرورة العنصر الموسيقي في قصيدة النثر ولكنها تعتمد في حضور هذا العنصر الإيقاع بدل الوزن. وقد أضحى البحث قبل قليل إلى «شعر» اختارات الإيقاع لأنه مصطلح غامض. يتيح لها القول بوجود موسيقى شعرية حتى في الأشكال الأكثر ثورية. فكيف يتحقق الإيقاع في قصيدة النثر؟

يجب التأكيد على أن موسيقى الشعر بالنسبة لحركة مجلة «شعر» لا يجب أن تقتصر على الموسيقى الخارجية التي تجسد في الأوزان،

الرواة والتراث العربي القديم، في مصر وبلدان الهلال الخصيب على الأخص، في ظهور قصيدة النثر العربية، إلا أن هذه الإشارة يعوزها الدليل، فزيادة على عموميتها، فليس في التراث العربي ما ينص على أن الشعر يمكن أن يقوم دون وزن ولا قافية. ومع هذا فإن تلك الإشارة ليست سوى مظهر من مظاهر الإسقاط الخفائي، الذي مارسه «شعر» على التراث العربي ولا أدل على ذلك من أن الحركة عندما حاولت رسم ملامح قصيدة النثر، من خلال ضبط خصائصها، لم تلطف إلى التراث الشعري للعربي، وإنما كان إطارها المرجعي في ذلك، النقد الغربي.

٥. خصائص قصيدة النثر

لقد جاء تبني حركة مجلة «شعر» لقصيدة النثر تأكيداً لمقولة تردت كثيرا في ثنايا المجلة، ونعني بها التمرد على الأشكال الشعرية السائدة. لذلك رأيت في قصيدة النثر تجسيدا مطلقا لهذا التمرد، واعتبرتها قصيدة الخلاص. فعصر «المواضعات والتقاليد والمهاتمة والمحدودية، هو العصر الذي يسود الفكر والحياة في العالم العربي، لا بد لهذا العالم إذن من الرفض الذي يهزه. لا بد من قصيدة النثر، كتمرد أعلى في نطاق الشكل الشعري. ولأخرين في المجالات الفنية والأدبية والفكرية الأخرى أن يختاروا ورفضهم وأنكأه» (٧٥).

إن هذا التمايز بين الفوضى والتقنين عبر عن نفسه - فيما يتعلق بقصيدة النثر - بموقفين متضادين أحدهما أنسي الحاج، والآخر لأدونيس.

لقد كان أنسي الحاج طيلة المدة التي عاشتها المجلة ناطقا باسم الاتجاه الأكثر تطرفا. فهو يرفض أن يكون لقصيدة النثر قالب، لأن في ذلك سقوطا في التقليد الذي تحاربه مجلة «شعر»: «لا نهرب من القوالب الجاهزة لنهزم قوالب أخرى، ولا ننمي التصنيف الجامد لنقع بدورها فيه» (٧٦). والنتيجة التي توصل إليها الحاج هي أن «ليس لقصيدة النثر قانون أبدي» (٧٧)، لأنها صنوع الشاعر الذي يخضع لتجربته الداهية.

أما أدونيس فيبدو أكثر رزانة، فهو يميز بين التمرد والفوضى، لأن التمرد يؤدي إلى الاشكال ولما كانت قصيدة النثر ولادة التمرد، فإن «كل تمرد ضد القوانين القائمة مجبر ببداية - إذا أراد أن يبدع أفرا يبقى - أن يعرض عن تلك القوانين بقوانين أخرى، كي لا يصل إلى اللاعقوبة واللاشكل. فمن خصائص الشعر أن يعرض في شكل ما، أن ينظم العالم إذ يعبر عنه» (٧٨)

والفرق بين الموقفين ليس بسيطا، ففيمما يتحدث أنسي الحاج عن «الفرق» يفضل أدونيس استعمال «القوانين». ومع ذلك فإن هذا التباين بينهما سيؤوب عند الدخول في التفاصيل، أي عند تحديد خصائص قصيدة النثر والسبب في هذا انهما اعتمادا مرجعا واحدا استقيا منه هذه

لأنها مهما أمنت في التعمق تبقى متصصة بهذه الصفة. إنها قالب صالح لشاعر، كان يصلح لها، وكان في عالم يناسبها وتناصبه» (٨٣). وقد يكون في هذا تكرار لما سبق البحث أن سجلة عندما عرض لمولف «شعر» إلا أن هذا التكرار يقودنا إلى طرح سؤال عن مصدر موسيقى الشعر خارج الوزن والجواب: إنه «لا تنبع الموسيقى في الشعر الحديث من تناغم بين أجزاء خارجية، واقعية، شكلية. بل تنبع من تناغم داخلي حركي هو أكثر من أن يكون قياسا. وراء التناغم الشكلي الحسابي، تناغم حركي، داخلي، هو جوهر الموسيقى في الشعر» (٨٤).

استطراداً، فإن القول بهذا الجوهر الموسيقي الذي أورده أدونيس ضمن «محاولة في تعريف الشعر الحديث»، يثبت ما أشار إليه البحث من قبل، من أن التنتظر لقصيدة النثر لم يبدأ عند «شعر» بدراستي أدونيس والحاج المذكورتين، وإنما بدأت مؤثراته تتضح بعد تأسيس مجلة «شعر». بل أدل على ذلك من أن أدونيس نفسه سوف يعود في دراسته عن قصيدة النثر إلى نفس التعريف الألف الذكر ليسببه على هذا النوع من القاصد. فإذا كان جوهر الموسيقى الشعرية هو الإيقاع وليس الوزن، فإن في قصيدة النثر «إيقاعاً جديداً، لا يعتمد على أصول الإيقاع في قصيدة الوزن. وهو إيقاع متنوع يتجلى في التوازي والتكرار والثيرة، والصوت، وحروف المد، وتزاوج الحروف وغيرها» (٨٥). ويستنتج من ذلك أن في قصيدة النثر موسيقى، ولكنها «ليست موسيقى الفخوض للإيقاعات القديمة المقتننة، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا المتموجة وحياتنا الجديدة. وهو إيقاع يتجدد كل لحظة» (٨٦).

هكذا يبدأ الإيقاع في قصيدة النثر وكأنه تعويض عن الوزن والقافية. وليس الإيقاع فقط هو ما يعوض عنهما، بل إلى جانبه هناك انعدام الموسيقى إلى حد الصمت. وكلاهما يقوم «بالفوض حتى نواة الموسيقى وأغوارها البطني، حيث براءة اللحن ممكنة وعريه مستطاع، وحركته عضوية وغير ملوية» (٨٧). ولما كان القبح على هذا الجانب الأخير غير ممكن، فإن «عالم الموسيقى في قصيدة النثر عالم شخصي خاص» (٨٨).

إذا حاولنا أن نقلب المسألة على وجه آخر، فهل يمكن اعتبار موسيقى قصيدة النثر، كما حددها أدونيس موسيقى شعرية حقاً؟ إن الإمكانات التي يتيحها الإيقاع بذلك المعنى يمكن أن يضمنه النثر، مادام غير منظم وفق نسق معين، وإنما يأتي استجابة لتجربة الشاعر. وهو ما أكسبه صفة الشخصية الخاصة كما مر بنا. ويتعبير آخر، فإن المسألة تتعلق هنا بإيقاع القصيدة وليس بإيقاع الوزن. فمادام الإيقاع مجرداً من الضوابط التي تجعل منه قانوناً عاماً فإنه لا يمكن الكلام عن إيقاع للقصيدة للنثر، وإنما نصيب أمام قاصد لكل واحدة منها إيقاعها الخاص. وذلك يمكن القول - مع سامي مهدي - إنه «لا يصح أن نسمي الأصوات الناجمة عن علائق

الكلمات والأصوات والمعاني، والصور، في قصيدة النثر إيقاعاً، لأنها لا تكون كذلك (...) إلا إذا جرت وفق سياق، يتحقق فيه الانظام والتناسق. أي وفق نظام. وعند ذلك لا تعود قصيدة النثر قصيدة نثر بل قصيدة موزونة» (٨٩). ولأنك أن في هذا القول تشكيكاً في وجود قصيدة النثر كشكل متميز، ولكن الحكم عليها لا يتم انطلاقاً من المكون الإيقاعي وحده، إذ هناك خصائص أخرى.

٣،٤. إن وحدة القصيدة هي علامة بارزة على حدثاتها إلى الحد الذي جعلت منها «شعر» مقبلاً ونسباً للفرز ما هو حديث عما هو تقليدي من الشعر، فمقابل «القصيدة العربية القديمة التي ما تزال مستمرة بشكل أو آخر، حتى اليوم، تنهض القصيدة الحديثة. وإذا أردنا أن نقارن بينهما نجد الأولى، إذ تقوم على وحدة البيت المتكرر المستقل. وعلى القافية التي تنظم هذه الوحدة المتكررة. وإذا نتلصص جمالياتها بالتالي في جمالية البيت المفرد، فإن القصيدة الحديثة وحدة متماسكة حية متنوعة» (٩٠).

هكذا فإن المعيار الأول للحكم على شعرية قصيدة، ما هو إلا وحدتها العضوية. والحق أن هذا المفهوم يفسر غموضاً كبيراً، ليس لدى مجلة «شعر» فقط بل في النقد العربي المعاصر عموماً. نقد ألفنا أن نقرأ عن أنواع من الوحدة. منها إلى جانب الوحدة العضوية، الوحدة الفنية، والوحدة الموضوعية. وهذه المقولات ليست في نهاية الأمر إلا مقولات نقدية، أكثر مما هي أدوات واضحة التلامع بأفعالها الشاعر بعيداً اعتباراً فاذي يبين عن الوحدة إنما هو الناقد انطلاقاً من نوع القراءة التي يمارسها على القصيدة، والمنهجية التي تحكم تلك القراءة.

ولقد وجدت حركة مجلة «شعر» في الوحدة العضوية سمة بارزة في قصيدة النثر. وإذا تتبعنا استعمال المفهوم كما وظفته الحركة، لا نجد مقتصر على قصيدة النثر فقط بل إن «شعر» جعلت منه أساساً لشعرية القصيدة الحديثة بصفة عامة. ذلك أن «شكل القصيدة هو وحدتها العضوية، هو واقعيتها الفردية، التي لا يمكن تفكيكها، قبل أن يكون إيقاعاً أو وزناً. هذه الوحدة العضوية لا تقيم بشكل تجريدي لأننا حين فصلناها عن القصيدة تصبح طيفاً. ليس لهيكل القصيدة الحديثة واقعية جمالية، إلا في حياة القصيدة، في حضورها كوحدة وكل» (٩١).

هذا المضمون للوحدة العضوية هو نفسه الذي سوف يركز عليه أدونيس وهو ينظر لقصيدة النثر. ويسجل البحث هنا تبايناً بين أدونيس وأنسي الحاج فيما يخص هذه النقطة: فالأول يشترط في قصيدة النثر أن «تكون صادرة عن إرادة بناء وتقطيع واعية» (٩٢). في حين يرى الثاني أنها نابعة من الجنون» (٩٣). وهذا الفرق في مصدر قصيدة النثر أدى إلى فرق في كيفية تحقق الوحدة العضوية. فإذا كان أدونيس ينطلق في تجسيد وحدة القصيدة العضوية من معطيات شكلية، بدءاً بالجملة وانتهاء بالنص، إذ يعتبر «الجملة في

قصيدة النثر أشبه بعالم صفيير. هي غلبة منظمة تشكل جزءاً من كل أوسع ذي بناء مماثل» (٩٤)، فإن الحاج يتعلم تلك الوحدة في مجانية قصيدة النثر التي هي «عالم بلا مقابل» (٩٥).

وكما أن الإيقاع ليس خاصية مقصورة على قصيدة النثر وحدها، فإن الوحدة العضوية ليست مقياساً موضوعياً لفرض هذه القصيدة عن غيرها من الأنواع الأدبية، لأن هذا المكون لا يتمتع بتحقيقه في القصائد الموزونة من جهة، ولأنه من جهة ثانية لا يمكن تبسيطه على مستوى القراءة بطريقة واحدة. ولا أدل على ذلك من الاختلاف المشار إليه بين أدونيس والحاج، رغم أنهما استمدا المفهوم من مصدر واحد هو كتاب سوزان برنار الأنف الذكر.

٤.٤ - آخر الخصائص التي تميز قصيدة النثر هي الكثافة. وهذه الخاصية تلقح حداً بينها وبين النثر، فعلى قصيدة النثر «أن تتجنب الاستطرادات والإيضاح والشرح، وكل ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى، فقولتها الشعرية كاشنة في تركيبها الإشراقي، لا في استطراداتها، ذلك أن قصيدة النثر ليست وصفاً هي تأليف من عناصر الواقع المادي والفكري» (٩٦). وهذه الصفة هي التي تجعل منها قصيدة، ولذلك اشترط أنسي الحاج «أن تكون قصيدة النثر قصيرة لتوفر عنصر الإشراق» (٩٧).

إن هذه الخصائص التي رسمتها «شعر» لقصيدة النثر، لا يمكن بأي حال أن تغطي شعورية هذه القصيدة ككل. ومؤكّد أن المجلة إنما أبرزت الخصائص السابقة لأنها كانت تعتقد أنها تمثل إضافات إلى شعرية النص الشعري العربي. هذه الإضافات التي بإمكانها أن تجعل من قصيدة النثر نوعاً مستقلاً. فهي تحتفظ بطاقة الشعر الحديث، ماعدا الوزن، ولذلك فإنها «قصيدة شعرية ألهمت بها كلمة نثر لثبيان نشأتها، وسميت قصيدة للإشارة إلى أن النثر يمكن أن يصير شعراً، دون نظمه بالأوزان التقليدية، أو بأي أوزان محددة» (٩٨).

وهكذا فإن هم مجلة «شعر» وهي تنظر لقصيدة النثر، قد انصب أساساً على ما يميزها عن القصيدة الموزونة من جهة، وعن النثر من جهة ثانية. أي على حد نجح هذا التنظير في تحقيق ذلك التمايز؟ وهل استطاعت «شعر» أن توصل قصيدة النثر، نظرياً؟

إن قراءة في رصيد «شعر» النظري عن قصيدة النثر، تفصح عن أن هذا النوع من الشعر يعطي الانطباع بأنه جاء نتيجة ولادة قسرية في الأدب العربي، ولذلك حرصت مجلة «شعر» في دفعاتها المماسية إلى قصيدة النثر على تغميب تاريخ الأدب العربي، عدا بعض الإشارات العامة التي يعوزها التحليل. وفي غياب هذا التاريخ بدا التنظير لقصيدة النثر غريباً عن الأدب العربي. وما زاد غريبه أن مجلة «شعر» استقت أكثر معلوماتها من كتاب ظهر سنة ١٩٥٩ في باريس. «قصيدة النثر من بودلير إلى أياضنا». وقد قام سامي مهدي (٩٩) برصد للأماكن التي أخذ منها كل من أدونيس والحاج

من الكتاب. ولما كان البحث يرى من باب التكرار الرجوع إلى علاقة «شعر» بالكتاب المذكور، فإنه يكتفي بالإحالة على دراسة سامي مهدي، على أن البحث يحرص على تسجيل خلاف في وجهة النظر بينه وبين سامي مهدي، الذي استنتج من خلال ثبيان العلاقة بين «شعر» وبين كتاب سوزان برنار، أن المجلة اكتشفت قصيدة النثر بعد اطلاعها على الكتاب. بينما يرى البحث، أن مجلة «شعر» كانت تهين نفسها لاحتضان قصيدة النثر منذ تأسيسها. وبالتالي فإن عمل سوزان برنار إنما كان عاملاً من عوامل ساعدت على بلورة تلك القصيدة، وتمييق الوعي بها. وبهذا فإن التنظير لقصيدة النثر لدى «شعر» لم يبدأ في الحقيقة مع ظهور «قصيدة النثر من بودلير إلى أياضنا» وإنما شرع فيه قبل ذلك.

ومما يمكن من أمر، فإن اعتماد ذلك الكتاب كمصدر وحيد من أجل صياغة نظرية لقصيدة النثر، هو في حد ذاته مؤشر على أن هذا الفن لم ينبثق من تطور طبيعي للشعر العربي. فقد كان للشعر الغربي الدور الكبير في الإعلان عنه. وهذا ما يفسر الرغص الحاد الذي لاقاه من طرف النقد العربي المعاصر، آنذاك.

٥. مواقف النقد العربي من قصيدة النثر

لقد اتجه رد فعل النقد العربي المعاصر، على قصيدة النثر، عند ظهورها، إلى جانبين رئيسيين: يتخلل الجانب الأول بملاحظتها بالقرارات العربي من ناحية، وبالشعر الغربي من ناحية ثانية. ويعمل الجانب الثاني إلى محاكاة قصيدة النثر انطلاقاً من خصائصها الفنية بالنظر إلى الشعر، باعتبارهما فنيين لا تصالح بينهما. ولا ننسى أننا نتحدث هنا عن بداية التمهيدات حيث كانت الحدود فاصلة وحاسمة بين الأجناس الأدبية.

٩.٥ - ولعل من المفارقات الغريبة أن يأتي رفض قصيدة النثر من قبل شعراء كانوا يحسبون لمدة من الزمن على حركة «مجلة «شعر». فخليل حاوي كان عضواً مؤسساً للحركة. ونازك الملائكة نشرت مجموعة من القصائد على صفحات المجلة، ومحمد الماغوط مارس كتابة قصيدة النثر، عندما كان عضواً في «شعر». بل إن الحركة كانت تتعامل معه كرائد لهذا الفن.

هكذا حاكم خليل حاوي مجلة «شعر» في تبنيها لقصيدة النثر عبر توجه المجلة العام الذي يمد كل ما هو غربي، ويبخس ماله علاقة بالثقافة العربية. فشعراء مجلة «شعر»، «باستثناء القلة منهم، يكتبون بلغة لا يحفلون بها، ولشعب انفضوا بهمومهم من همومهم. ويلتصقون من الخارج بحضارة التي يجهلونها. وهم في الوقت نفسه يذوقون صوبة إلى الحضارة الغربية، التي يزيد جهلهم بها، من جهلهم بالحضارة العربية. إنها صوبة البسيط الساذج لكل منهم معقد بعيد. ولا عجب أن يلتفتوا الثقافة في مجالات الأدب الغربي، ويأخذون بأحدث زي يظهر فيها، فلنا منهم من في ذلك غاية السبق

والتجديد» (١٠٠). ولما كان التجديد بدون أصالة ذاتية، تقليداً أعمى، فإن النتاج الشعري لشعراء مجلة «شعر» لا يخرج من رحم شاعر غربي إلا ليدخل في رحم شاعر آخر. وعليه ففي هذا النتاج دليل على أن الشعر في لبنان ما يزال متغلقاً، متسكعاً وراء الشعر الغربي وما دام التثاقب في غالبه على هذا الهزال، فقد انتفى معنى الفارق في الشكل، سواء كان الشكل قصيدة نثرية أم شعراً مقفى موزوناً (١٠١). إن خليل حاوي يناقش مجلة «شعر» من الخارج ومن المعروف أن خلافاً سرعان ما شب بين حاوي وباقي أعضاء «شعر» بلغ حجم الخصومة. وكان جوهر الخلاف يتمثل في عدة قضايا هي في آخر الأمر إيديولوجية حول القومية والتراث، وهذا ما يفسر انسحابه من المجلة من وقت مبكر.

أما موقف محمد الماغوط فيظهر أكثر غرابة، إذ يعتبر من المؤسسين الأوائل لقصيدة النثر، فما الذي دعاه إلى التثكير إليها بعد انسحابه من «شعر»؟ لقد جاء هذا الموقف ليؤكد مشاشة الصرح الإيديولوجي الذي صلت «شعر» على بنائه طيلة مدة نشاطها وعندما يعلن الماغوط مباشرة بعد انسحابه من الحركة أنه لم يكن سوى «كاتب قطع نثرية بسيطة، سميت شاعراً وشاعراً حديثاً على غرارهم دون إرادتي» (١٠٢). وعندما نعرف أنه نشر هذا الموقف على صفحات مجلة «الأداب»، الفصل الأول لمجلة «شعر»، فإن ذلك يعني أن قصيدة النثر، تلقت صدمة قاسية، زادت من التشكيك في مشروعيتها، ولكنه يؤكد من جهة ثانية أن مجلة «شعر» كانت تشهد في الخفاء صراعات إيديولوجية حادة، لم يكشف عنها إلا بعد الانسحابات التي عرفتها مع بداية الستينيات.

وإذا كان خليل حاوي ومحمد الماغوط يساندان قصيدة النثر في علاقاتها بالأدب العربي، واقتفاراها إلى الامتداد التراثي، فإن نازك الملائكة حرصت على ربط رفضها لقصيدة النثر بنظرتها إلى الشعر الحديث عامة، التي تجعل منه ظاهرة عروضية قبل كل شيء، ويهدأ فإن الوزن يشكل لديها سمة ثابتة في أي عمل شعري، هي التي تميزه عن النثر، ومن ثم فإنها ترى أن «النثر قيمته الذاتية، التي تعميمه عن قيمة الشعر، ولا يغني نثر عن شعر ولا نثر عن نثر. لكل حقيقته ومعناه ومكانه، فلماذا جاء التأثير المعاصر ليزدري النثر ويحاول رفعه بتسميته شعراً» (١٠٣). لذلك فإنها لا تردد في وصف قصيدة النثر بأنها بدعة غريبة. «شاعت في الجو الأدبي في لبنان، بدعة غريبة في السنوات العشر الماضية، فأصبحت بعض المطابع تصدر كتباً تضم بين صفحاتها نثرًا طبعياً مثل أي نثر آخر، غير أنها تكتب على أغلفتها كلمة (شعر)» (١٠٤).

وعلى الرغم من أن الملائكة اهتمت في الظاهر بالفرق الشكلي بين الشعر والنثر لتعني عن قصيدة النثر شعريتها، إلا أنها تلتقي مع خليل حاوي ومحمد الماغوط في أن هذا الفن يقتصر إلى الأصالة

العربية. ولا يمكن الكشف عن الخلفيات التي انطلقت منها الملائكة في موقفها من قصيدة النثر، إلا إذا وضعنا هذا الموقف في سياقه العام من كتاب «قضايا الشعر المعاصر»، الذي أجمع جل النقاد على حضور النفس السلفي فيه، لأن نازك الملائكة حاولت أن تؤكد أن العلاقة بين الشعر العربي القديم والقصيدة الحديثة هي علاقة استمرارية وليست علاقة تجاوز وتخطي، كما ذهبت إلى ذلك «شعر» ومن هنا فإنها لا تلتقي مع حاوي والماغوط في حكمهما على قصيدة النثر فقط، بل تبدو أكثر تشدداً منهما.

٢٠٥. بعد ردود الأفعال الأولية، المشار إلى بعضها من خلال حاوي والماغوط والملائكة، انبرى النقد العربي إلى إعلان موقفه منها. ولكن في الإطار الذي حدده الشعراء الثلاثة. ويمكن إجمال تلك المواقف في رأيين متعارضين، يرى الأول أن قصيدة النثر نوع أدبي عرفه العرب منذ القدم، ويقف الثاني في الطرف الآخر، فيذهب إلى أنها تسميت إلى الأدب العربي، عبر التأثير بالشعر الغربي.

نمثل للموقف الأول بخليل أحمد خليل، الذي سجل حضور قصيدة النثر لدى الحضارات العربية القديمة، وعنده «أن هذا الشكل كان معروفًا في الشرق، خاصة في سوريا وفلسطين ولو عدنا إلى الكتاب المقدس لوجدنا أدلة كثيرة على هذا النوع من الكتابة. وأنا انزعج إلى أن سفر أيوب كعمل شعري خالص وكأجل قصيدة عامية - هو من عمل أيوب - الذي دلت الأبحاث على أنه من أصل عربي» (١٠٥).

وبمثل للموقف الثاني بصبري حافظ الذي وجد في قصيدة النثر دخيلاً على الشعر العربي، وليس لها «أي جذور تاريخية في تاريخ الكلمة العربية، كما أنها مبنية الصلة بحركة الشعر الحديث التي شقت طريقها بفصل المحاولات الرائدة للسحاب ونازك الملائكة» (١٠٦) وغيرهم. ولذلك

فانه يدعو إلى خدق اتجاه قصيدة النثر، «عدم السماح له بالنسرب - بكل ما فيه من سموم - إلى القارئ العربي، خاصة بعد أن تأكد عجزه الفني عن أن يكون شعراً... لا حتى نثرًا» (١٠٧).

إن الموقفين معاً يلتقيان رقم تعارضها في انهما يصفان عن جذور قصيدة النثر خارج الحداثة الشعرية العربية وخاصة لدى مجلة «شعر». ولذلك فإنهما يتسمان بالعمومية، الشيء الذي جعلهما يفتقران إلى الرصانة، ويقادان إلى الانفعال. مالبثت عن قصيدة النثر في الكتاب المقدس أو في غيره من الكتابات القديمة إنما يلقي الشروط الموضوعية التي أفرزت قصيدة النثر، كشكل تعبير، أريد له أن يلبي حاجات مجتمع للتواصل ولقيم حمالية معينة. أما التعامل مع قصيدة النثر كفن في القول مستورد، فإنه يلقي بدوره البعد التاريخي للظاهرة الأدبية، ويتعامل معها كسلعة جاهزة. وكما سبق للبحث أن سجل قبل قليل، فإن قصيدة النثر لو لم تجد

لعل من المفارقات الفريقية أن يأتي رفض قصيدة النثر من قبل شعراء كانوا يحبسون لمدة من الزمن على حركة مجلة «شعر»، أمثال خليل حاوي، ونازك الملائكة، ومحمد الماغوط

الهوامش

- ١- نهاد خيالة رأي في قصيدة اللثر. «شعر» العدد ٢٥. السنة السابعة شتاء ١٩٦٢ ص ٩٧
- ٢- رفيق مغلوب: ركن أخبار وقضايا «شعر» العدد ٣. السنة الأولى ص ١٩٥٧.
- ٣- يوسف الخال: ركن أخبار وقضايا «شعر» العدد ٢٧. السنة السابعة صيف ١٩٦٦ ص ١١٧
- ٤- فؤاد رقيقة: ركن أخبار وقضايا «شعر» العدد ١٢. السنة الرابعة شتاء ١٩٦٠ ص ١١٤.
- ٥- أدونيس: خواطر تهريزية الشعرية مجلة «الأدب» (لبنان) العدد ٣ السنة الرابعة عشرة مارس ١٩٦٦ ص ٢.
- ٦- غازي بركس: القديم والجديد في الشعر العربي عامة. شعر العدد ١٢ السنة الثالثة خريف ١٩٥٩ ص ١٠١
- ٧- غازي بركس المصدر نفسه، والصفحة نفسها
- ٨- يوسف الخال من رئيس التحرير (افتتاحية) «شعر» العدد ١٢ السنة الثالثة خريف ١٩٥٩ ص ٣
- ٩- يوسف الخال: من رئيس التحرير (افتتاحية) «شعر» العدد ١٠ السنة الثالثة ربيع ١٩٥٩ ص ٥
- ١٠- خزاعي صوري: بحث في ضوء القمر، لمحمد الماغوب. «شعر» العدد ١١. السنة الثالثة صيف ١٩٥٩ ص ٩٤
- ١١- يوسف الخال: من رئيس التحرير (افتتاحية) «شعر» العدد ١٠ السنة الثالثة ربيع ١٩٥٩ ص ٣
- ١٢- يوسف الخال: من رئيس التحرير (افتتاحية) «شعر» العدد ١٢ السنة الثالثة خريف ١٩٥٩ ص ٥
- ١٣- يوسف الخال: من رئيس التحرير (افتتاحية) «شعر» العدد ١٢ السنة الثالثة خريف ١٩٥٩ ص ٥
- ١٤- كمال جبر: بحث: حركة الدلالة في الشعر العربي المعاصر (مراجع سابق) ص ١٧
- ١٥- يوسف الخال: نحو شكل جديد لشعر عربي جديد. شعر العدد ٢٣/٢١ السنة الثامنة صيف/خريف ١٩٦٤ ص ١٢٦
- ١٦- من أجل مزيد من التوضيح لمفهوم القصيدة/الرواية تراجع دراسة للكتاب عن «الحساسية المونوفونيقية في الشعر الحديث» في مجلة «جسر» التي يصدرها من أمريكا الأستاذ منير العكش، العدد الثاني ١٧ تراجع دراسة الكاتب عن اللغة الشعرية لدى حركة مجلة «شعر» المنشورة تحت عنوان «الوقوف على جدار اللغة»، وذلك بمجلة «نثر» المعنانية العدد التاسع
- ١٨- يوسف الخال: أخبار وقضايا. شعر العدد ٢٧. السنة السابعة صيف ١٩٦٢ ص ١١٧
- ١٩- يوسف الخال: من رئيس التحرير (افتتاحية) «شعر» العدد ١٢. السنة الثالثة خريف ١٩٥٩ ص ٥
- ٢٠- أدونيس: محاولة في تعريف الشعر الجديد. «شعر» العدد ١١ السنة الثالثة صيف ١٩٥٩ ص ٨٤. وقد نشرت الدراسة مرة ثانية في كتاب أدونيس: زمن الشعر
- ٢١- بدون توقيع الرد على نازك الملائكة. «شعر» العدد ٢٢. السنة السادسة ربيع ١٩٦٢ ص ١٢٩
- ٢٢- أدونيس في قصيدة اللثر «شعر» العدد ١٤. السنة الرابعة ربيع ١٩٦٠ ص ٧٦. تراجع أيضا كتاب أدونيس: زمن الشعر
- ٢٣- أدونيس: المصدر نفسه ص ٥٧
- ٢٤- أدونيس: المصدر نفسه ص ٧٦
- ٢٥- تراجع مقدمة شرح الحامسة لأي تمام. تحقيق أحمد أمين وعبد السلام عارون الطيبة الأولى (دون ذكر دار النشر) القاهرة ١٩٥١.
- ٢٦- مقدمة بن جعفر: نقد الشعر. تحقيق كمال مصطفى (دون ذكر دار النشر) ورقم الطبعة) القاهرة ١٩٦٢ ص ١٩٩
- ٢٧- مقدمة بن جعفر المرجع نفسه ص ١٧٩
- ٢٨- المروزي: شرح ديوان الحامسة (مراجع سابق) ج ١ ص ١٤
- ٢٩- مقدمة بن جعفر: نقد الشعر (مراجع سابق) ص ١٩١
- ٣٠- يوسف الخال: ركن أخبار وقضايا. «شعر» العدد ٣. السنة الأولى صيف ١٩٥٧ ص ١٤٤

استجابة في العالم العربي لكثرت أقبرت في المهمل.

ومع ذلك لا بد من التأكيد على أنها ما زالت تعيش مشكلة التأصيل. وإذا كان التأصيل في أحد وجوهه يكمن في العودة إلى التراث والاستفادة منه فإن هناك دعوة إلى الربط بين قصيدة النثر والتراث على غرار الرواية والمسرحية فأدونيس الذي أثار ظهوره للتراث في دراسته للتأسيسية عن قصيدة النثر، سوف يعود بعد حوالي عشرين عاما ليعلن «أن كتابة قصيدة نثر عربية أصيلة، يفترض، بل يحتم الانطلاق من فهم التراث العربي الكتابي، واستيعابه بشكل عميق وشامل. ويحتم من ثم تجدد النظرة إليه، وتأصيله في أعماق خبرتنا الكتابية - اللغوية وفي ثقافتنا الحاضرة» (١٠٨).

٣٥. ويعيد عن الجدل الذي أثارته قصيدة اللثر من حيث مشروعيتها أو عدمها، فإن هناك خلافا حول تسميتها. ويبدو أن بعض النقاد العرب المعاصرين لم يستمروا هذا الخلط بين القصيدة التي تحيل على الشعر، وبين النثر الذي ينتمي لطبيعة أخرى. ومن ثم بدا لبعضهم أن «تسمية هذا النوع من الشعر بـ«قصيدة النثر» خطأ لأد اعتبارات، منها أن إطلاق وصف النثرية على هذا الشكل الشعري الجديد يقيم حالة من التناقض، يجعل التناقض من حولها أكثر حدة ووضوحا، فالتنثر نثر والشعر شعر، ولا يلتقيان» (١٠٩). وعليه فإن عبد العزيز المقالح يقترح تسمية «القصيدة الأجد» بدل «القصيدة النثر».

أما غالي شكري فيعتقد أن «إطلاق قصيدة النثر، آخر رواسب الحس الكلاسيكي في حركة التجديد (...) فإننا قلنا اليوم «قصيدة النثر» ضمن إطار حركة الشعر الحديث فإنما نعود القهقري إلى منطق الخانات التي تحاصر الفنان بمجموعة ثابتة من القواعد. أي أننا بعبارة أخرى نعود إلى منطق المحافظين» (١١٠). ولذلك اقترح غالي شكري بدوره اسما بديلا هو شعر «التجاوز والتخطي» (١١١)

إن مشكلة التسمية -انطلاقا من المثاليين السابقين- لويس شكليا كما يمكن أن يتبادر إلى الذهن لأول وهلة. إنه يدخل في عمق قصيدة النثر من حيث مكوناتها وطبيعتها. فزعم أن المقالح وشكري يسلمان بـ«قصيدة النثر» كنوع قائم الذات، إلا أن كل واحد منهما يقيم اقتراحه البديل على أسس مختلفة عن الآخر. فعبد العزيز المقالح بنى «القصيدة الأجد» على تصنيف مسبق يضع الشعر في خانة والنثر في خانة أخرى، بينما يقوم شعر «التجاوز والتخطي» لدى غالي شكري على رفض هذه التصنيفات. وفضلا عن ذلك، فإن التسميتين معا تجهلان على نوع من المفاضلة: فعندما أطلق المقالح «القصيدة الأجد» فإنه كان ينظر إليها بموازاة مع «القصيدة الجديدة» التي هي قصيدة التفعيلة. وعندما قال شكري بشعر «التجاوز والتخطي» فإن الأمر يتعلق بتجاوز قصيدة التفعيلة وتخطيها إلى نوع شعري لا يقوم على الوزن، ويتخطى نفسه باستمرار

- ٣١ نذير العظمة أخبار وقضايا، «شعر» العدد ٤ السنة الأولى. خريف ١٩٥٧، ص ١٢٢
- ٣٢ يوسف الخال ركن أخبار وقضايا، «شعر» العدد ٣، السنة الأولى صيف ١٩٥٧، ص ١٤٤
- ٣٣ دون توقيع أخبار وقضايا «شعر» العدد ١٤، السنة السادسة ربيع ١٩٦٢، ص ١٢٩
- ٣٤ أودونيس: في قصيدة النثر (مصدر سابق) ص ٧٧
- ٣٥ يوسف الخال أخبار وقضايا، «شعر» العدد ١٣ السنة الرابعة شتاء ١٩٦٠، ص ١١٦
- ٣٦ يوسف الخال المصدر نفسه والصفحة نفسها.
- ٣٧ أودونيس محاولة في تعريف الشعر الحديث (مصدر سابق) ص ٨٩
- ٣٨ يوسف الخال: الحكاية في الشعر دار الطليعة، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٧٨، ص ٩٢
- ٣٩ أودونيس في قصيدة النثر (مصدر سابق) ص ٧٧
- ٤٠ ريتش جيتشي: الشعر في معركة الوجود «شعر» العدد ١، السنة الأولى، شتاء ١٩٥٧، ص ٩٢
- ٤١ جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال الطبعة الأولى، الدار البيضاء ١٩٨٦، ص ٧٥
- ٤٢ نازك الملائكة قصصا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، الطبعة السادسة بيروت ١٩٨١، ص ٦٩
- ٤٣ نازك الملائكة المرجع نفسه، ص ٦٤
- ٤٤ نازك الملائكة المرجع نفسه، ص ٩٢
- ٤٥ نشرت نازك الملائكة بعض أعمالها في الأعداد ١ و ٣ و ١٧ من مجلة «شعر»
- ٤٦ مجلة «شعر» العدد ٦، ص ٩٨ وما بعدها.
- ٤٧ مجلة «شعر» العدد ٢٤، السنة السادسة، خريف ١٩٦٢، ص ١٣٨
- ٤٨ تفصل نازك الملائكة «الشعر الحر» بدل الشعر الحديث وقد رفض أغلب النقاد العرب هذه التسمية لأن من شأنها أن تحدث لبسا بين الشعر الغربي الحديث وبين نوع من الشعر الغربي يعرف في الفرنسية بـ Vers libres
- ٤٩ محمد النويهي قضية الشعر الجديد، دار الفكر الطبعة الثانية القاهرة ١٩٧١، ص ٣٨
- ٥٠ محمد النويهي المرجع نفسه، ص ١٣٢
- ٥١ محمد النويهي المرجع نفسه، ص ٢٤٦
- ٥٢ محمد النويهي المرجع نفسه، ص ٢٢٨
- ٥٣ بدون توقيع: الرد على نازك الملائكة، «شعر» العدد ٢٢ السنة السادسة ربيع ١٩٦٢، ص ١٢٢
- ٥٤ سامي مهدي: مجلة «شعر» اللبنانية: مدخل إلى دراسة تقويمية مجلة «الأفلام» العدد ٩ يوليو ١٩٨٧ ص ٥٨
- ٥٥ أسعد زروق النجم والسمائل، لنذير العظمة، «شعر» العدد ٦ السنة الثانية، ربيع ١٩٥٨، ص ١٣٥
- ٥٦ إلياس خوري المذاكرة المفقودة مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٨٢، ص ٤١
- ٥٧ أودونيس محاولة في تعريف الشعر الحديث، (مصدر سابق) ص ٨٢
- ٥٨ عصام محفوظ أخبار وقضايا «شعر» العدد ٢٧، السنة السابعة صيف ١٩٦٢، ص ١١٨
- ٥٩ أنسي الحاج إن (المقدمة)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٨٢ ص ١٩
- ٦٠ أودونيس: في قصيدة النثر، (مصدر سابق) ص ٧٧، وقد أعيد نشر الدراسة في «زمن الشعر»
- ٦١ صدرت الطبعة الأولى من «إن» سنة ١٩٦٠ ويشير أنسي الحاج في مقدمتها إلى دراسة أودونيس المسافة الذكر، مما يعني أن أودونيس هو أول من حاض مجال التفكير لقصيدة النثر في العالم العربي.
- ٦٢ أنسي الحاج: إن (مرجع سابق) ص ٩
- ٦٣ أنسي الحاج المرجع نفسه والصفحة نفسها
- ٦٤ أودونيس محاولة في تعريف الشعر الحديث، (مصدر سابق) ص ٨٥
- ٦٥ أنسي الحاج إن (مرجع سابق) ص ٩
- ٦٦ أنسي الحاج المرجع نفسه والصفحة نفسها.
- ٦٧ أنسي الحاج المرجع نفسه والصفحة نفسها.

- ٦٨ أودونيس: محاولة في تعريف الشعر الحديث، (مرجع سابق) ص ٨٥
- ٦٩ بدون توقيع (أخبار وقضايا) «شعر» العدد ٢٢ السنة الخامسة ربيع ١٩٦٢، ص ١٢٩
- ٧٠ أنسي الحاج: إن (مرجع سابق) ص ١٦١٥
- ٧١ أودونيس: في قصيدة النثر (مصدر سابق) ص ٧٧
- ٧٢ أودونيس المصدر نفسه والصفحة نفسها
- ٧٣ أودونيس المصدر نفسه، ص ٧٨
- ٧٤ أودونيس المصدر نفسه والصفحة نفسها
- ٧٥ أودونيس المصدر نفسه، ص ٧٧
- ٧٦ أنسي الحاج: إن (مرجع سابق) ص ١٨
- ٧٧ أنسي الحاج نفس المرجع، ص ١٩
- ٧٨ أودونيس: في قصيدة النثر (مصدر سابق) ص ٧٨
- ٧٩ Suzanne Bernard: Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours, Librairie Nezet, Paris 1959.
- ٨٠ أنسي الحاج: إن (مصدر سابق) ص ١٧-١٨
- ٨١ أودونيس: في قصيدة النثر، شعر العدد ١٤ السنة الرابعة، ربيع ١٩٦٠، ص ٨٠
- ٨٢ أودونيس المصدر نفسه، ص ٨١
- ٨٣ أنسي الحاج: «إن» (مرجع سابق) ص ١١، ص ١٢
- ٨٤ أودونيس محاولة في تعريف الشعر الحديث، (مصدر سابق) ص ٨٢
- ٨٥ أودونيس: في قصيدة النثر، (مصدر سابق) ص ٨٠
- ٨٦ أودونيس المصدر نفسه، ص ٧٧
- ٨٧ أخبار وقضايا الرد على نازك الملائكة، شعر العدد ٢٢، السنة السادسة ربيع ١٩٦٢، ص ١٣٠
- ٨٨ أودونيس: في قصيدة النثر شعر (مصدر سابق) ١٩٦٠، ص ٨٠
- ٨٩ سامي مهدي أفق الحكاية وحداثة النقط، دراسة في حداثة مجلة «شعر» بدمشق وموسكو ونموجا دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى بدمشق ١٩٨٨ ص ١٠٦
- ٩٠ أودونيس الشعر العربي ومشكلة التجديد شعر العدد ٢١، السنة السادسة، شتاء ١٩٦٢، ص ٩٥
- ٩١ أودونيس محاولة في تعريف الشعر الحديث (مصدر سابق) ص ٨٤
- ٩٢ أودونيس: في قصيدة النثر (مصدر سابق)، ص ٨٢
- ٩٣ أنسي الحاج: «إن» (مصدر سابق) ص ١٣
- ٩٤ أودونيس: في قصيدة النثر شعر العدد ١٤، السنة الرابعة، ربيع ١٩٦٠، ص ٨٠
- ٩٥ أنسي الحاج إن (مصدر سابق) ص ١٧
- ٩٦ أودونيس: في قصيدة النثر (مصدر سابق)، ص ٨٢
- ٩٧ أنسي الحاج «إن» (مصدر سابق) ص ١٧
- ٩٨ غير موقع: الرد على نازك الملائكة، (مصدر سابق) ص ١٣٠
- ٩٩ سامي مهدي: أفق الحكاية، وحداثة النمط (مرجع سابق) تراجع الدراسة المصنونة بـ جنابة تسويق الأفكار على الكتابة الفرنسية سوزان برنار، ص ١٣٥ وما بعدها
- ١٠٠ خليل حاوي: في حوار مع مجلة «الأدب» العدد ٢ السنة التاسعة شباط (فبراير) ١٩٦١، ص ٦٦
- ١٠١ خليل حاوي المرجع نفسه والصفحة نفسها
- ١٠٢ محمد الماغوط نخبة مجلة «شعر» العدد ١ السنة العاشرة، كانون الثاني (يناير ١٩٦٢) ص ٥٨
- ١٠٣ نازك الملائكة قصصا الشعر المعاصر، (مرجع سابق) ص ٣١٨
- ١٠٤ نازك الملائكة المرجع نفسه، ص ٢١٢
- ١٠٥ خليل لحد خليل الشعر والنثر والجهل، الأدب، العدد ٤ السنة الرابعة عشرة أبريل ١٩٦٦، ص ٦٥
- ١٠٦ صبري حنايف: حول قصيدة النثر، الأدب، عدد ٣ السنة الرابعة عشرة مارس ١٩٦٦، ص ١٤٢
- ١٠٧ صبري حافظ المرجع نفسه، ص ١٥٦
- ١٠٨ أودونيس بوان الحكاية، مواقف العدد ٣٦ شتاء ١٩٨٠ ص ٣٨
- ١٠٩ عبد العزيز الفالح أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، دار الأدب، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٨٥، ص ٧١
- ١١٠ غالي شكري: شعرنا الحديث... إلى أين؟ (مرجع سابق) ص ٨٢
- ١١١ غالي شكري المرجع نفسه، ص ٥٦

كتاب «البندقية وغصن الزيتون»

ل: ديفيد هيرست

يكشف الخطوات
الايدولوجية والعملية
لاستيلاء الصهاينة
على فلسطين

قراءة، غالية فهر آل سعيد*

على ضوء الأزمة المستمرة في فلسطين، والدماء المسفوكة وحجم المعاناة القاسية التي يتحملها أبناء الشعب، ظلت تراءوني لفترة طويلة فكرة كتابة ما يهن في بالي اثناء قراءتي لكتاب «البندقية وغصن الزيتون» (١٩٧٧) لمؤلف ديفيد هيرست. وما هذه الكلمة الا مراجعة متواضعة لزيادة الوعي بما يتميز به هذا العمل الذي أخرجه هيرست من قيمة عظيمة. وبالنظر الى أنه ليس هناك الا القليل من المؤلفات التي لها مثل قيمته التثقيفية، فان من الصعب إغفال هذا المؤلف.

في مقدمة كتابه (هيرست، ١٩٧٧ صفحة ١٢) يعرب الكاتب بنفسه عن الأسى لعدم توفر مطبوعات جيدة تتناول تاريخ العنف اليهودي العربي ضمن الإطار الإسرائيلي. ولما كان الامر كذلك، فانه حري بأن تفرض قراءة الكتاب في المدارس والجامعات العربية. فهو لا يقدم أدلة مقارنة وواقعية فحسب، بل ينهج الى الشفافية في البحث. وتظل الأدلة التاريخية التي يسوقها ديفيد هيرست ذات أهمية جليلة. فالمؤلف لم يأل جهداً في تحليل الانظمة الايدولوجية التي خرجت على شكل دعاية يواصل الصهاينة استخدامها ويظل الغرب يقبل بها دون تمحيص.

قد يقول قائل ان من الصعب التعليق على كتاب، مر على صدوره أكثر من ثلاثين عاماً، رغم انه مليء بالمعلومات المفيدة. غير أن غيار الزمن لم يحجب عن كتاب البندقية وغصن الزيتون جديته، فهو لا يزال حتى اليوم مصدراً حيوياً لفهم الوضع المعاصر. ذلك الكتاب يحلل التقيد الشديد في الصراع الاسرائيلي الفلسطيني ليخلص الى اصوله.

كانت المرة الاولى التي وقع فيها الكتاب بين يدي بعد أن وصلت للدراسة في المملكة المتحدة.

بدأت الصهيونية نظرية
ايدولوجية لمجموعة من
المفكرين السياسيين
يمثلون الفلسفات اليهودية
الاوروبية المتنافرة، وكانت
تسعى للتخلص من
الصورة القديمة لليهودي
الجبان السلبي وإحلال
صورة المقاتل المتعطش
لسفك الدماء المغامر من
أجل الاهداف القومية الذي
لا يتردد عند الحاجة في
استخدام العنف من أجل
تنفيذ الأهداف الصهيونية

* باحثة وأكاديمية من سلطنة عمان

مرت بضع سنوات، لأجد نفسي في الجامعة، كانت هناك توصية بقراءة كتاب هيرست. وهو ما قمت به بالفعل، لكنني من عجب لم أربط بين محتوياته والأحداث المعاصرة. (ولا بد من الإشارة إلى المعلومات المتعلقة بالصراع الفلسطيني كانت متخفية لدرجة أنه يمكن إغفاء الطالب من اللوم أن أغفل التفاصيل لكي يضمن النجاح في الامتحانات). غير أن الكتاب عاد يطل علي عندما بدأت كتابة أطروحتي للدكتوراة، وبدأ يفتتح أمامي ما يحتوي عليه من فلسفة تاريخية. فقد شرح الادعاءات والادعاءات المقابلة بجلاء وبقية وعلمانية. ولا تزال اشعر بالحيرة لماذا لم يقرر المسؤولون هذا الكتاب القوم على طلبة المدارس والجامعات العربية.

أشرت من قبل إلى أنني اطلعت على الكتاب بتاريخ سابق. غير أن معرفتي باللغة الانجليزية كانت ضعيفة آنذاك، وعندما انتقلت إلى مرحلة الدراسات العليا، حصلت على فسخة أفضل (وقدرات لغوية أفضل) للتعلم في أفكار هيرست ولأربط بينها وبين الأحداث الواقعية التي يشهدها الشرق الأوسط. ومما يثير الاهتمام أن كتاب هيرست نشر قبل الأحداث التي غيرت كثيرًا الخرائط السياسية والثقافية بالمنطقة. ذلك أنه بعد عام من نشره وقعت معاهدة كامب ديفيد لعام ١٩٧٨، قبل عامين من اتفاقات سلام كامب ديفيد. وكان شاه إيران لا يزال يتربع على عرشه الطاووسي، وبدا أنه سيبقى هناك إلى ما لا نهاية. ولم تشتعل بعد الحرب الرهيبة بين إيران والعراق. ولم تكن قبل هذا وذاك قد انطلقت الانتفاضة الفلسطينية.

ولا بد مع كل ما سبق أن ندرك بعد النظر الذي اتسم به هيرست. إذ كان له أن يرى بوضوح ذلك الغلبان في القدر. حيث أنه حمل القضايا الرئيسية في هذا الصراع المركزي ليضعها في مكانها الصحيح. وكان هو (ومن بعده سوسكي في كتابه «الثلاث المصري»، ١٩٨٣)

من لفت الانتباه إلى التحيز الكبير الذي بدأ جلياً في مفاهيم وسائل الإعلام والأساليب الأكاديمية. ركز هيرست على تقويم وتحدي الطبيعة الأحادية للمعلومات المتعلقة بتاريخ الصراع في فلسطين. ولم يدخر جهداً في سبيل الحصول على مواد قيمة وذات علاقة. وفي تحدي القناعات التي مضت عليها قرون من الزمن. لم تكن أي محاولات قد بذلت في ذلك الوقت لعرض هذه الثروة من المعلومات. وبهذا العمل يكون قد نأى بنفسه عن قاعدة من التفاهم المشترك في استخدام أساليب خبيثة لعرض

بعض الأحداث التاريخية.

كانت أحداث العقد الماضي أكثر الأحداث التي شهدتها فلسطين منذ عشرينيات القرن الماضي إثارة. ولعل مقتل الفتى محمد الدرة، الصبي الفلسطيني الذي أطلق الجنود الإسرائيليون النار عليه بينما كان يحاول الإمتاء خلف والده، كان أبرز مثال عليها. وهو ليس إلا أكثر الأحداث شهرة في سلسلة من عمليات الإبادة وقوائم القتل المريعة والانتهاكات الأخرى التي ارتكبتها قوات الاحتلال.

وفي كل مرة تقع هذه الأحداث الهمجية، أجد نفسي أعود إلى كتاب البندقية وغصن الزيتون. ورغم أنه كتب في أواخر السبعينيات من القرن الماضي، فإن ما يتسم به من عمق ومعلومات وتحليل للوضع في فلسطين وتعريته لليديولوجية الصهيونية، متحمي الشجاعة لأضع هذه المراجعة. فقد وجدت أنني أجد أنني استطعت أن أدرك ما يقوله هيرست عن الخرافات التي أوجدها الإسرائيليون وبصفة خاصة الدعاية الصهيونية. فهي أسباب مباشرة للمآسي التي يعاني منها حالياً العرب واليهود على حد سواء. وأكبر تلك الأساطير التي تظل على كل ما بقي منها، القول بأن إسرائيل كدولة تلقى الدعم السياسي من كل يهودي، وهو أبعد ما يكون عن الحقيقة.

في أواخر القرن التاسع عشر استحوذت على جماعة صغيرة من المنظرين الملزمين سياسياً فكرة إقامة دولة في فلسطين. ووفق نظريتهم المتطورة كان بالإمكان إقامة تلك الدولة بسهولة في أي مكان مناسب وليس في فلسطين على وجه التحديد. ولكن ظلت انظارهم تتردد تدريجياً إلى فلسطين في أوائل القرن العشرين (يشجعهم في ذلك الدعم البريطاني). ولم يكن مرد ذلك لأي سبب ديني أو عرقي عميق، وإنما للسياسة الواقعية.

عندما أنشئت إسرائيل عام ١٩٤٨ بقرار من الأمم المتحدة، لم يعض وقت طويل أمام الدين اشتد ساعدتهم وأمسكوا بزمام السلطة في الدولة الجديدة حتى رموا سهامهم في وجه راعبهم ومع مرور الزمن ازداد عدم تجاوب إسرائيل لقرارات الأمم المتحدة ونتيجة لذلك أصبحت إسرائيل تمثل التناقض السياسي الفاضح، فهي دولة دينية بوجودها لمنظمة أصبحت في نظرها عائقاً سياسياً.

هناك نقطة أخرى، قلما يثيرها المعلقون في الشرق الأوسط. وهي التفاف الغربي في دعم دولة ينظر إليها على أنها ذات

كان أكبر ما يمكن للصهيانية أن يفيدوا منه تكريس استخدام الرموز الانجيلية بصورة مباشرة، الأمر الذي لقي هوى في قلوب الساسة الغربيين. رموز يمكن تكرار استخدامها مرة بعد أخرى لمزيد من التأثير، بل وأفضل من ذلك كانت رموزاً تدشغ النفس وترضيها.

يقومون بالدعاية، اولئك المتشائمين الذين لا يرون ببلادة نهن مؤسفة بديلا عن قوة السلاح. لم لا يحاول هؤلاء قراءة أفكار العدو؟ لم لا يستطيعون إدراك أنه دفع الى المعركة، الى المذبحة، لأن ذلك كان الطريق الوحيد السهل للخروج من محنته، لأنه لم يكن لديه أي خيار آخر (هاريتز ١٩٧٢/١١، ص ٢٧٠-٢٦١ في كتاب هيرست)

ليس هناك إلا القليل من الكلمات التي يمكنها أن تعبر عن الوضع في اسرائيل أفضل من مشاعر هذا الجندي، ومثل هذه المقولات المقتبسة هي التي تعفي تحليل هيرست من أن ينظر اليه على أنه متحيز. إنها تساؤلات تدور حول وجود دولة لم تحصل بعد على ردود جادة في الولايات المتحدة أو بين النخبة من الاسرائيليين.

بل إن القول بأن الله اختار هذه الأرض لاسرائيل لا يلقى القبول الاجتماعي بين المتدينين اليهود الذين يرون أن العودة الى أرض اسرائيل يجب ألا يقودها سياسيون وإنما يجب أن يقودها المسيح المنتظر. لقد نأى كثير من المتدينين اليهود بأنفسهم عن الصهيونية، وحذروا من غزو الأراضي المحتلة. لكن الصهاينة لم يعيروا التفاتا لمخاوفهم، وكانت عواقب هذا الاندفاع لئنا غالبا تحمله الاسرائيليون المعاصرون. ويكشف كاتب يهودي آخر هو بنيامين بيت هلامي (١٩٩٢) بالتفصيل، رفض بعض المتدينين اليهود لشرعية الدولة العبرية.

هناك مجموعة صغيرة في القدس تواصل التمسك بأسلوب حياة الشتات، وتحافظ على التقاليد الأصلية بدقة متناهية مثل متحف حي. وقد انتشرت حركة نيتوري كارتا لمواجهة التوسع الصهيوني في جزء من أغودات إسرائيل منذ ١٩٤٨. ولا يستخدم أعضاء هذه الجالية بطاقات الهوية الحكومية كما لا يستخدمون النقد الاسرائيلي أو طوابع البريد الاسرائيلية ولا يقبلون أي مساعدة من الدولة. وتمثل نيتوري كارتا اليوم رد الفعل الديني الكلاسيكي على الصهيونية، وتعتبرها شيئا بغضها وكرهها وتجديفا ضد اليهودية التاريخية (هالامي، ص ١٣٥).

كنت أجد هوى في نفسي بمثل هذه الأمانة في التعبير ممن يؤمنون بضرورة إزالة اللثام عن المعلومات غير الصادقة فيما يتعلق باسرائيل وتاريخها. لقد قام هيرست بتحدى الأساطير الموروثة بشأن الصراع الفلسطيني اليهودي، وهي فتاعات كان ولا يزال الغرب وبخاصة الولايات المتحدة يستسيغ قبولها فقد استقرت كميات هائلة من المعلومات الخادعة في عقول الغربيين منذ ١٩٤٨. والمعلومات الاسرائيلية الخادعة لقيت ما

قيمة استراتيجية وإنها واحة ودودة ايدولوجيا في منطقة محاطة بالأعداء. هذه الواجهة من التعاطف انصبت نطقا خلال السنوات العشر الماضية، وإن كان هناك الآن عدد قليل ممن يحاولون رفع الغطاء عن تلك الاسطورة ويوجهون اسئلة مباشرة «هل اقامة دولة مثل اسرائيل يستحق كل هذا الظلم الذي يعاني منه الاهالي المصلوبين الذين يواصلون مقاومة هذا الغزو؟ وهل يستحق هذا العمل السياسي كل هذه الجرائم من أجل تحقيق حلم مجموعة صغيرة متطرفة ايدولوجيا تعود جذورها الى عالم عفا عليه الزمن؟ وهل هذا الحلم اليهودي القادم من اواسط اوروبا، وفق التراث العبري، له علاقة حقيقية بالشرق الاوسط في القرن الحادي والعشرين؟» (هيرست ١٩٧٧، ص ٢).

يصعب وصف دولة اسرائيل الحالية بأنها آمنة. فالوضع في حقيقة الامر فيها يكتنفه الضباب، بينما تبدو اعداد الذين فقدوا ارواحهم من الجانبين مذهلة، حتى انها لتدعو أي مراقب للتعجب من نفسية دولة عاشت منذ بدايتها في حالة حصار وخوف دائم. هل يمكن لأي كيان سياسي ان يعيش في هذه الظروف دون ان يشوبه الفساد؟ يعرض هيرست صورة رائعة لهذا الخوف (الخوف الذي طغى على السطح مؤخرا برفض اعداد غير قليلة من الاسرائيليين القتال ضمن «قوات الدفاع»).

أشارت الحرب (العربية الاسرائيلية عام ١٩٦٧) قلقا عميقا بل متواصلا دون ريب، حول مستقبل الصهاينة والدولة العبرية ككل. وكان الشبان، وخاصة الجنود العائدون، هم الذين أمروا علنا بصفعة رئيسية عن نذر الشر التي تعتمل في نفوسهم. فقد تساملوا عما اذا كان لهذه الدولة من مستقبل حقا؟ وهل فرض علينا أن تكون اسرائيل خيارنا الوحيد؟ كان من المفروض أن تؤمن الصهيونية للشعب اليهودي موطننا يسكن اليه. ولكن ألا يعتبر وجود اليهودي في اسرائيل قولا وعملا معرضا لمخاطر أكبر منه في أي مكان آخر من العالم؟ (هيرست، ١٩٧٧، ص ٢٦٠)

هذا الشعور بعدم الأمان يكشفه ما نقله هيرست من رسالة أحد الجنود إلى صحيفة هاريتز الاسرائيلية: احتفلت بعيد ميلادي في صحراء سناء وحيدا تحت الأرض.. فكرت بأبنائي الثلاثة الذين أسعى في سبيل تربيتهم - من أجل حروب المستقبل - ويزوجتي التي يعصف بها اللقلق وبمكتبي الفارغ - وتدور في رأسي أسوأ الأفكار.. أولها متى سيتهيئ هذا الحال؟ وثانيها لمانا؟ لماذا حدث كل هذا؟ وثالثها ألم تكن هناك وسيلة لدرئها، بأي ثمن؟ أحاول أن أسبر غور أفكار الذين

يساندها في بقايا قصص النازية. ولا يزال الأمر يحتاج إلى قدر كبير من الجهود العلمية والتصميم الشخصي للكشف عن الحقائق التاريخية التي تنقض كل هذه «الحقائق» التي تتقبلها الأغلبية. فالجهود الهائلة التي تبذلها الأوساط الدعائية اليهودية في أوروبا والولايات المتحدة، منحت هذه القناعات فترة بقاء أطول مما كان متوقعا، أو مرغوبا فيه.

ولإدراك الأحداث التي وقعت قبل ١٩٤٨ ويعدّها لا بد من تحليل فلسفة تأسيس دولة إسرائيل والحركة الصهيونية ولولئك الذين كانت ولا تزال هذه هي فلسفتهم. ويحاول هيرتزل أن يطلق سلسلة واضحة من صور تطور الايديولوجية الصهيونية، وهو ما يطبع بدوره صورة أكثر وضوحا.

ليس هناك شيء يذكر على نطاق واسع فيما يتعلق بالمعلومات عن مؤسسي الصهيونية والمبادئ الأساسية وراء تأسيسها، أو عن التباين بين الصهيونية واليهودية. إنهما أمران مختلفان تماما، أدما كما لو أنهما فكرة واحدة. وقد صيغت هذه النظرة في أغلب الأحيان عن قصد أولا بواسطة آلة الدعاية للحركة الصهيونية، إذ أنها تناسب أهداف الصهيانة للربط بين عقيدة دينية أرهقتها معاناة الماضي (يتشابه قوي مع المسيحية) وبين تأسيس دولة معاصرة. وهكذا استخدمت اليهودية لاضفاء صفة شرعية كبيرة على الصهيونية.

وليس هناك ما يستحق الذكر عن الجذور التاريخية أو الدينية العميقة للصهيونية. فهي ليست الا نظرة فلسفية من أفكار مؤسسها اللاجئ اليهودي في وسط أوروبا بين كثرة من أقرانه هو ثيودور هيرتزل (١).

ولعل مما يلفت النظر انه يصعب وصف التزام هيرتزل تجاه اليهودية بأنه التزام ديني، فقد كان على استعداد لاعتناق المسيحية للهروب من السياسة العنصرية التي واجهها في أوروبا. «في فينتام في اواخر القرن التاسع عشر أن تكون يهوديا كان عقبة كبيرة في وجه شاب طموح ونكي مثل هيرتزل. ولو أنه لم يكن يعتبر الأمر تقهيرا لوالده لاعتنق المسيحية عن طيب خاطر» (هيرست، ص ١٥-١٦). ومن الجلي أن دوافع هيرتزل لم تكن حماسا وطنيا، حيث أنها نعت من الانتماءات السياسية والايديولوجيات العنصرية. وليس الشاعر الدينية

هذا الحساس السياسي أوجد أجواء لا يحتاج فيها الأمر إلى أكثر من قفزة بسيطة من الصهيونية إلى الدولة التي لا توجد أرض مناسبة ليقم فيها اليهود الفلسطين. كان هيرتزل على استعداد في بادئ الأمر للقبول بالاستيطان في أي مكان:

الارجنتين، بل حتى أوغندا. فلم يكن هناك شيء ذو أهمية بالنسبة لليهود سوى وطن. وتولد الشعور بحتمية المكان نتيجة جهود الصهاينة في الرغبة المستمرة بفلسطين وحدها مكانا لإقامة دولة إسرائيل. وما أن استقر الرأي على فلسطين عام ١٨٩٧ في بازل حتى انتفضي تماما الاهتمام بمصير أهالي الجليل وبعد عقدين تماما أصبح وعد بلفور هو إنجيل الصهاينة. فقد كان بياننا سياسيا من الحكومة البريطانية. «تفرع وعد بلفور عن سايكس بيكو، ولكنه كان أوقع منه من حيث الأهمية» (٢). ولا ريب في أنه يصعب على الذاكرة أن تعي مستندا تسبب في تغيير مجرى التاريخ بصورة عشوائية مثل هذا الوعد (هيرست، ص ٣٧-٣٨).

كتب وزير خارجية بريطانيا آرثر بلفور وعد بلفور في ١١/١١/١٩١٧ وأرسله إلى لورد روتشيلد الذي كان يقوم بالفلل بشراء اراض فلسطينية لقاء مبالغ زهيدة بالنيابة عن المستوطنين اليهود من أصحاب الأملاك الفانانيين (ويصعب القول بعدم صحة ما قيل من أن روتشيلد كان يستغل أموال المجهود الحربي البريطاني في ذلك الوقت).

عزيزي لورد روتشيلد: يسعدني أن أنقل اليكم بالنيابة عن حكومة صاحب الجلالة بيان التعاطف التالي مع التطاعن الصهيونية التي عرضت على مجلس الوزراء ووافق عليها.

«إن حكومة صاحب الجلالة تنظر بعين الاهتمام لإقامة وطن للشعب اليهودي في فلسطين. وستبذل قصارى جهدها لتسهيل تحقيق هذا الغرض، على أن من المفهوم تماما أن لا يتخذ أي شيء يمكن أن يلحق الأذى بالحقوق المدنية والدينية للجاليات الخالصة غير اليهودية في فلسطين أو بالحقوق والوضع السياسي الذي يتمتع به اليهود في أي دولة أخرى»

أرجو أن تنقل فعوى هذا البيان إلى الاتحاد الصهيوني
المعلم آرثر بلفور
(هيرست ١٩٧٧، ص ٣٨)

كانت هناك دوافع أخرى وراء الترحيب البريطاني في احتياط فلسطين وطنيا لليهود. إذ كانت القضية من تزايد هجرة اليهود إلى أرض الأجداد بالملكة المتحدة، بعد أن بدأت تسبب مشاكل محلية جمة، كانت دون ريب محركا سياسيا أساسيا. ويقول هيرست في هذا «يصعب القول إن المحبة تجاه اليهود هي التي أثمرت العمل الخيري بعيدا عن الوطن» (هيرست، ص ٣٨). والواقع أنه في الوقت الذي كتب فيه بلفور البيان، كان روتشيلد والصهاينة وراء إصداره (جيفريز، ١٩٣٩).

.. رأى الصهاينة الذين صاغوا البيان أن فيه ميثاق الدولة العبرية المستقبلية وأنهم بالإشارة إلى حقوق الجاليات غير

القضية الفلسطينية على الجمعية العامة في ذلك العام. وجاء الطلب البريطاني «لتقديم توصيات.. فيما يتعلق بالحكومة الفلسطينية المستقبلية». وفي التاسع والعشرين من نوفمبر/ تشرين الثاني قررت الجمعية العامة تقسيم فلسطين وإقامة دولة يهودية في أحد قسميها، وبعدها أعلنت بريطانيا أنها ستقضي انتدابها في الخامس عشر من مايو/ أيار ١٩٤٩، وأن تحسب جميع قواتها بحلول ذلك الموعد من فلسطين.

طردت «البندقية الصهيونية» البريطانيون. ولم يكن لدى بيغن أي شك في ذلك، فقد كانت عملية شق اثنين من ضباط الصف البريطانيين، هما بيس ومارتن في إحدى المزارع قرب تلتانيا هو القشة الأخيرة. أما الجانب النفسي من القضية فبرزه قول مأثور تاريخيا يمثل ما كان يتمثل في أعماق بيغن: «عندما تصحو أمة من غفوتها من جديد، يكون أفضل أبنائها على استعداد للتضحية بأرواحهم من أجل تحريرها. وعندما يتهدد الغناء الامبراطوريات، فإنها تكون على استعداد للتضحية بمن هم في رتبة ضباط صف من أبنائها» (بيغن ١٩٥١، ص ٢٢). لقد طردت «البندقية الصهيونية» البريطانيون، ولكن بقي العرب في البلاد (هيرست، ص ١٢٢)

لم يمض وقت طويل حتى تحول هذا العدوان مباشرة ضد الفلسطينيين لدفعهم إلى الخروج سريعا مثل البريطانيون. تعتبر كفار شاولل ضاحية بعيدة من ضواحي القدس الجديدة، لكنها لا تبعد كثيرا عن الطريق السريع الذي ينحدر نحو تل أبيب والسهل الساحلي، وفيها المستشفى الحكومي للأمراض النفسية. وفيما عدا ذلك فانه ليس فيها ما يلفت الانتباه، اللهم الا أن مظهرها تغير تماما. إذ كانت عام ١٩٤٨ ضاحية عربية وليس يهودية، تتصل بالنفثو الصخري. كان عدد سكانها أربعمئة شخص يمارسون أسلوبا معينا في الحياة، حيث أنهم كانوا يعملون في أحد المساحج القريبة. وفيما عدا ذلك كانت مثالا للقرية العربية الفلسطينية ببيوتها ذات الحجارة المسلية اللون، مثلما أصبحت كفار شاولل فيما بعد مثالا لفلسطين اليهودية اليوم. وحكاية انسلاخها من جلدها الأصلي في حكاية «البندقية الصهيونية» في أسوأ صورها. فقد انمحت القرية العربية ولم يعد لها وجود على الخريطة. لكن ذكرها تظل محفورة في اعماق أفئدة مئات الملايين من العرب باعتبارها الشعار الصارخ لنضال لم ينته بعد.. واسمها «دير ياسين» (هيرست، ١٢٣-١٢٤)

تكمّن أعمية كتاب البندقية وبغصن الزيتون في الاسلوب الجلي والدقيق الذي يعدد الخطوات الايديولوجية والعملية التي أتت

اليهودية في فلسطين، فانهم كانوا يضعون قاعدة قانونية باستخدام بارع لكلمات «مدنية»، «دينية»، «سياسية» لحرمان هذه الجاليات من تلك الحقوق. (هيرست، ص ٣٩)
فما هي الصهيونية إذن؟ هل هي ايديولوجية سياسية أم دينية؟ أين اشتدت جذورها؟ بدأت الصهيونية نظرية ايديولوجية لمجموعة من المفكرين السياسيين يمثلون الفلسفات اليهودية الأوروبية المتنافرة، وكانت تسعى للتخلص من الصورة القديمة لليهودي الجبان السلبي وإحلال صورة المقاتل المتعشش لسفك الدماء المغامر من أجل الاهداف القومية الذي لا يتردد عند الحاجة في استخدام العنف من أجل تنفيذ الاهداف الصهيونية.

نريد رجلا على استعداد للقيام بأي عمل.. عليها أن ننشئ جيلا من الرجال الذين لا مصالح لهم ولا عادات لديهم. سواعد من حديد، لديهم المرونة ولكن من حديد. من معدن يمكن تطويعه لأي شكل تدعو اليه الحاجة في الآلة القومية. دولا ب دوار؟ أنا دولا ب دوار. اذا كانت هناك حاجة لمسما راو عجلة، فاستخدموني. هل هناك حاجة لحفر الأرض؟ أنا أحفرها. هل هناك حاجة لاطلاق النار، لأن أكون جنديا؟ فأنا جندي. إنني المثال الكامل للخدمة وعلى استعداد لأي شيء.
لو أن غوغلز وديستوفسكي والكتاب الروس الآخرين يمكنهم أن يشاهدوا هؤلاء الشبان الشجعان المصممين، فإن تصويرهم لأمتالهم من اليهود سيختلف تماما. أربعمون شابا شجاعا واجهوا في مراكزهم غير مرتاعين سبلا من الثوار (العرب) (ايلول ١٩٧٢، ص ١٤٣، هيرست ص ٣٥-٣٦)

كان الصهاينة يريدون اقناع العالم أنه يجب ألا ينظر الى اليهود بعد الآن أنهم ضحايا تلتقانيون، وأن يقتنعوا اليهود الآخرين أن فلسطين أرض قضاء وأن العودة إليها يعتبر نعمة إلهية. وخلال العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين، تسبب وصول المهاجرين اليهود بأعداد كبيرة في تغيير التوازن السكاني مما أدى الى توترات لم يكن بالأمر عادي. أنجبت الصهيونية «بندقية صهيونية» قرية وعدوانية. وتأثرت بقوة بالايديولوجيات الفاشية المنتشرة في وسط أوروبا. وقد اتخذ هذا العدوان في الفترة التي سبقت انتهاء الانتداب البريطاني مباشرة صفة ملازمة على مدى السنوات الخمسين اللاحقة (وكان موجها ضد القوات البريطانية رغم أن بريطانيا كانت قد أعلنت عن انسحابها من فلسطين).

في الثاني من ابريل/ نيسان ١٩٤٧ طلب سير اليكساندر كادوغان، المندوب البريطاني لدى الامم المتحدة، عرض

(هيرست، ص ١٧٦).

وقد لقيت الصهيونية دعماً في خصوصيتها من حيث أنها لم تخضع لما أصبح المراقبون الغربيون يعتبرونه عملاً شديداً. تدل الظواهر العلمية على أن المفاهيم الغربية للمجتمع العسكري لا تنطبق على إسرائيل، بل على العكس من ذلك لم يكن هناك ما يمكن أن يجعلها مجتمعاً أقل عسكرية من مظهر جيشها المؤلف من مواطنين مرجحين غير مهالين يذهبون إلى ساحة الحرب بسيارات أجرة وعربات آيس كريم بشعرهم الطويل وملابسهم الغربية. وفوق ذلك، لعل الأسرائيليين وجدوا أن من السهولة بمكان اقتناع الغرب المأخوذ بالفرق الضاحك من حيث الحجم، بأن ما يجري كان نضالاً حاسماً بين ضعيف وقوي، يحصل فيه الأسرائيلي داود دوماً على فوز يبلج القلب ضد العربي جليات. كان عام ١٩٤٨ هو الذي رسم الطريق. فني تلك الحرب كان الصهاينة دون ريب المعتدين الحقيقيين، ومع ذلك نجحوا نجاحاً باهراً في إظهار العرب بتلك الصورة أما وقد رسخوا هذه القاعدة التاريخية الزائفة على أساس من التزوير الكبير في الأسباب والأثار، فقد بدأوا البناء عليها (هيرست، ص ١٧٦).

كان أكبر ما يمكن للصهاينة أن يفيدوا منه تكريس استخدام الرموز الانجيلية بصورة مباشرة، الأمر الذي لقي هوى في قلوب الساسة الغربيين. رموز يمكن تكرار استخدامها مرة بعد أخرى لمزيد من التأثير، بل وأفضل من ذلك كانت رموزاً تدغدغ النفس وترضيها.

ورغم أن الصهيونية ولدت قبل المحرقة، فقد أصبحت المحرقة بطاقة أيديولوجية رابحة لدعم تلك الفكرة ولم تكن لدى الفلسطينيين منذ ١٩٤٨ أي وسيلة لمواجهة الدعاية الاسرائيلية. ويعود ذلك في جزء منه إلى عدم خبرة العرب بأساليب استغلال الميطومات (وهو ما أتقنه الصهاينة في وقت مبكر). كما يعود في جزء آخر منه لأن الفلسطينيين الذين ووجهوا بما يبدو أنه حتمية حاسمة وأكدده كان عليهم دوماً النفاق لاقتناع الرأي المسيطر الغربي بالظلم الأساسي الذي عانوا منه.

لقد ساعد العرب [الاسرائيليين في تشويه الحقائق...] ليس فقط لانهم كانوا عاجزين في ميدان الدعاية مثلما كانوا في ساحة الحرب، ولكن نظراً لأنهم الخاسرون. فقد كان عليهم اتخاذ المبادرة لتغيير الأمر الواقع الذي حققه الصهاينة على حسابهم. فكل ما كان على الاسرائيليين أن يفعلوه هو أن يظلوا في مكانهم دون حراك «والتمسك بما اكتسبوه».

إلى استيلاء الصهاينة على فلسطين. ففكرة الصهاينة في إسرائيل لا تقتصر على مدى قدرتها العسكرية، وإنما على الطريقة التي يحيط بها الاسرائيليون أنفسهم مستخدمين أساليب فكرية تفرعت مباشرة عن التناقض الظاهري للصهيونية.

كل ما ينشأ بأساليب عنيفة وغير طبيعية لا يمكن أن يحظى بالبقاء والانتعاش بغير الأساليب العنيفة وغير الطبيعية. فالأمة التي تنشأ بالسيف لا بد أن تعيش به. لقد ولد الوطن القومي باعتباره وليد معاداة السامية والأقلية اليهودية الغيتي، لكنه جاء أقرب كثيراً لغيتي مسلح هائل منه إلى دولة إسرائيل العنصرية التي كان يصعب تصور وجودها. أما الآن (بعد ١٩٤٨) فقد اتخذ تنفيذ منطق الصهيونية العنيد الذي حجب

الانتداب بصورة جزئية، اطاراً متكاملًا خاصاً به. فليس هناك طرف ثالث، اللهم إلا إذا أراد أحدنا أن يحسب حساباً لإرادة المجتمع الدولي الهزيلة وغير الفاعلة. للامساك بزمام الأمر، فإذا كان العرب قد رفضوا إسرائيل الأصغر حجماً، حسب قرارات الأمم المتحدة، بأغليبتها الفلسطينية وضماناتها الدستورية الثابتة، فإنهم ينظرون بتعاطف أقل مع إسرائيل الأكبر حجماً التي طردت معظم الفلسطينيين وشطبت أجزاء لم ترق لها من ميثاق تأسيسها. فباسم الأمن وجدوا تبريراً للاعتداءات العسكرية التي زادت من الكراهية المحيطة، الكراهية التي تسوق إلى مزيد من تلك الاعتداءات وتجعل من الضروري الحصول على مزيد ومزيد من الأسلحة لتنفيذها (هيرست، ص ١٧٥).

لقد ساعد ما نشأ داخل فلسطين من زخم أيديولوجي في استمرار القبول بإسرائيل على المسرح الدولي. فالصهيونية في نظر الكثير من الأوروبيين ليست الا الترياق (العقيل، المنطقي، الملطف) لما خلفه الرعب النازي وهو المحرقة. أخذ الغرب يراقب إسرائيل بدهشة، إن لم نقل بإعجاب، وهي تختار الحرب ومن ثم تشعلها دون هواده. ولم يكن مرد ذلك مجرد الحقيقة من أن القوة العسكرية وحدها أصبحت كالرياضة والبراعة الفائقة المبرر الذي تنحو إليه، وإن كان له دور كبير في ذلك. وإلى جانب ما كان لهتلر والمحرقة من دور مساعد، فإن الصهيونية ظلت تحظى باهتمام ودعم الدول الكبرى التي ساعدت على وجود إسرائيل قبل كل شيء. آخر لقد استفادت إسرائيل من ذلك النوع من الإجحاف الثقافي والتاريخي ضد العرب تعززته الخبرة الاستعمارية الأوروبية

رغم أن الصهيونية ولدت قبل المحرقة، فقد أصبحت المحرقة بطاقة أيديولوجية رابحة لدعم تلك الفكرة

انهم يطلقون على جيشهم اسم «قوات الدفاع»، وعلى كل أفعالهم بانها دفاعية بحثة في طبيعتها. «فحروبها الصغيرة»، كانت للعب والردع و«حروبها الكبيرة» كانت «حروب بقاء» (هيرست، ص ١٧٦-١٧٧)

كانت المصاعب التي واجهت الفلسطينيين والعرب بوجه عام هي أنه لم تكن لهم علاقات تذكر مع الغرب والولايات المتحدة. أما الصهاينة فقد جاءوا من أوروبا والولايات المتحدة، وحافظوا على علاقاتهم بعناية شديدة. وقد تكسبت المحابة ضد الفلسطينيين. فرواياتهم لم تظهر كاملة أو بصورة إيجابية. وقلما يشار إلى أن إنشاء إسرائيل أسهم في تشريد أكثر من مليوني فلسطيني، أما حقوقهم في العودة فيجابه بإعدامات صهيونية بأن الأراضي التي احتلوها كانت خالية من الأهالي، وأنه ليس هناك شعب يطلق عليه اسم فلسطينيين، وهو ما شاع على لسان رئيسة وزراء إسرائيل غولدا مائير.

شدد بعض القادة الإسرائيليين أنه لم يكن للفلسطينيين وجود قط. ورددت ذلك رئيسة الوزراء غولدا مائير عام ١٩٦٩ حين قالت «ليس الأمر كما لو أنه كان هناك شعب فلسطيني في فلسطين ويعتبرون أنفسهم فلسطينيين وأننا جئنا وطردهم واستولينا على بلادهم. إذ لم يكن لهم وجود» (صعيفة سنديا تايمز، ١٦/٦/١٩٦٩). هذه البيانات تعكس حاجة الصهاينة الملزمة لإعادة كتابة التاريخ (هيرست، ص ٢٦٤-٢٦٥)

لم يقف الادعاء بعدم وجود أهالي محليين يقيمون في فلسطين عند هذا الحد. فقد قتل قليل منهم والقليل ممن فروا لقوا التشجيع على الفرار من قاداتهم ومن العرب الآخرين. وقد شرح هيرست بوضوح أن الفلسطينيين لم يغادروا بلادهم بمحض إرادتهم، وأنهم بدلا من ذلك قاوموا للبقاء في مساكنهم ومنهم من قتل خلال تلك المقاومة. ويجب أن ينظر إلى كل فرد فلسطيني في الخارج على أنه يعيش في الشقات، لكن قوة الايديولوجية الصهيونية ظلت تخفي تلك الحقيقة.

إنها الايديولوجية التي غيرت الحقيقة بما يتلادم والانحياز الراسخ في عقول الغرب. وفي الوقت الذي يقال فيه عن إسرائيل إنها مجتمع ديمقراطي، يفرض النظر عن الحقيقة الواقعة من أن دولة إسرائيل ليست في أي دراسة متعمقة الا كيانا يمثل في نفوذ وقوة جيشه

قد لا تكون إسرائيل من وجهة النظر السطحية مجتمعا عسكريا، غير أن أي تعمق في كيانها يؤكد أنها دولة عسكرية. قد لا تكون نظاما ديمقراطيا، لكن الأغلبية الساحقة من شعبها تنصاع لأفكار وإفعال الحكومة في تصرفاتها تجاه العالم العربي

واقية دول العالم. (هيرست، ص ١٧٦-١٧٧)

يصعب كثيرا تشتيت أسطورة بهذا الحجم والتعقيد وتحدي بيانات تخرج من مصدر قوي مثل هذا المصدر. كما يصعب حقا إجراء دراسة منطقية وعقلانية وديقة لأي حدث عندما تضع الحقائق الأساسية نظرا لأنها تبدو متناقضة. وما أن تضع حتى تسمى على السماع. غير أنه يسأل سماع صوت إسرائيل، فهو ينتشر على نطاق واسع ويلقى في معظم الأحيان قبولا أكثر من الصوت الفلسطيني.

ليس للصهيونية من ركانز دون تلك الأفعال التي تفصلها عن الايديولوجيات السياسية الأخرى. ويمكن إيجاز تلك الأفعال بالاستيلاء على فلسطين والخداع الذي يقيم أجواء سياسية واجتماعية مناسبة تماما لذلك الغزو العرقي. وقلما تجد تفسيراً أفضل مما أورده هيرست للطريقة التي أحز بها الصهاينة تقدما داخل الأراضي الفلسطينية رغم مقاومة الأهالي المحليين. فهو يفضح تماما زيف أكذوبة أن فلسطين كانت قبل وصول اليهود خالية تماما «أرض بلا شعب تنتظر شعبا بلا أرض» (إسرائيل زنانغويل، من كتاب هيرست، ص ١٩). ولو كان الأمر كذلك فما الذي كان يدعو الهاجانا للقيام بأعمال عنف في سبيل التطهير العرقي. تلك المذبحة التي ارتكبت عشية قيام الدولة الإسرائيلية في قرية دير ياسين وغيرها من أعمال عنف مماثلة في المدن والقرى الفلسطينية التي طواها النسيان في هدوء.

في الماشر من إبريل/نيسان ١٩٤٨ في الرابعة والنصف صباحا، هبطت قوة مشتركة من الأرغون وشتين (٣) قوامها مائة وإثنان وثلاثون مسلحا على القرية المستقرقة في النوم. وما أن حل ظهر ذلك اليوم حتى كان هؤلاء المسلحون قد ذهبوا ثلثي الأهالي (هيرست، ص ١٢٤).

وكانت عصابة أرغون قد قامت بهذه العملية ويعملية نسف فندق الملك داود بالتعاون مع منظمة الهاجاناه (٤) والقيادة اليهودية الرسمية (هيرست، ص ١٢٤)

كانت الفكرة المفضلة المسيطرة هي أن الفلسطينيين رحبوا باليهود وغادروا البلاد طواعية. غير أن هيرست يزيل الغمّة عن القارئ ببلاغة وبلا مروعة.

ساعد نوردي (أحد تلامذة هيرتزل) في تطوير رأيين من روافد الأفكار الصهيونية: الصاحبة إلى القوة الفعلية والتناقض. وقد كان هيرتزل أول من ابتدعهما. فقد دعا إلى «يهودية قوية» من ذلك النوع الذي فقد على مدى ثمانية عشر قرنا من النفي والترحال..

ومثلما فعل هيرتزل حاول نوربو تلميع الأهالي الفلسطينيين في الوقت الذي كان يدعي فيه الفضل لنفسه في الإزدواجية المتواصلة التي تعنيها هذه السياسة (هيرست، ص ١٩) ومع تسارع عجلة الاستيطان والعمل بقوة وسرعة أكبر أصبح من الضروري دعوة جميع اليهود للتوجه إلى فلسطين. لكن تحقيق ذلك لم يكن عملاً سهلاً، خاصة وأن اليهود المقيمين في العالم العربي استقرت بهم الحال هناك لأجيال دون صعوبات. فقد عاش يهود الشرق الأوسط بسلام في مختلف أنحاء العالم العربي، ولم تكن لدى معظمهم الرغبة في التخلي عن أعمالهم وجذورهم، إذ كانوا يدركون أنهم سيفسحون كثيراً إن هم هاجروا. لذلك فإنه عندما لم يلق نداء العودة ردوداً ملائمة، بوشر باستخدام الحيل الغدرة ضد رغبات اليهود المقيمين في الدول العربية.

لم يكن بإمكان اليهود العراقيين ولا حكومة دولة كانت تعتبر بالمقاييس الغربية مختلفة، مقاومة ذلك النوع من الضغوط الصهيونية عليهم.

بدأ عملاء الصهيونية يظهرون في بغداد بين الشبان يتحدثون عن مشاعر قلق عام ويلهمون إلى أن اليهود الأمريكيين يصبون أموالاً كثيرة من أجل نقلهم إلى إسرائيل حيث كل شيء جاهز لمصلحتهم. وينذات هجرة الأبناء تنذر الشكوك حول ولاء العائلات. الصحافة الأمريكية اتهمت الحكومة العراقية بأنها تحجز اليهود ضد رغباتهم. ولو حاولت الحكومة اتخاذ إجراءات قاسية ضد عمليات الأثارة الصهيونية للتجهيل في هجرة يهود العراق، فإنها كانت ستتهم بالعنصرية (بيرغر، كما في كتاب هيرست، ص ١٦٣).

عندما وصل هؤلاء اليهود إلى الدولة الجديدة إسرائيل، وجدوا أنها لم تعرضهم عن الخسارة الكبيرة التي لحقت بهم. والواقع أنهم في معظم الأحيان لم يتمكنوا من استعادة مواقعهم الاجتماعية والسياسية التي كانوا يتمتعون بها في مواطنهم السابقة.

ماذا فعلت يا بن غوريون؟

لقد نقلتينا جميعاً ممثلين

وتخلينا عن جنسيتنا السابقة

وجئنا إلى إسرائيل.

هل جئنا نقود حميراً

ولما نصل بعد.

إنها لساعة سوداء

لمن الله الطائفة التي أقلتنا إلى هنا

(أغنية يهودية عراقية من فيلم القمر الأسود، ١٩٧٢،

من كتاب هيرست، ص ١٦٤)

كان على المخططين الصهيونية الاسرائيليين أن يخلقوا إسرائيل الكبرى أو إيريترز سياسياً حتى قبل العمليات الفعلية عام ١٩٦٧ وعام ١٩٧٣. فقد كان وجود يهود في الدول العربية (خاصة الدول العربية المجاورة) يمثل مصدر قلق متواصل حيث أنه كان تحدياً لفكرة الوطن نفسها في إسرائيل. فإذ أمكن لليهود أن يعيشوا دون مصاعب مع العرب في مصر أو سوريا أو العراق، فلم لا في دولة فلسطين؟ ولا بد أن هذا الاحتمال أثار أعصاب الكثير من الصهاينة. لذلك تحولت استراتيجيتهم إلى أعمال إرهابية عنيفة لزعة استقرار نظام عبدالناصر الجديد في مصر وإزالة الاتفاق بين الولايات المتحدة والمملكة المتحدة ومصر.

كانت سعادة ورفاهية اليهود الشرقيين في مختلف أوطانهم. آخر ما تهتم به إسرائيل، وفي يوليو/تموز ١٩٥٤ كانت لديها امتصاصات أخرى. إذ بدأت تتغير بالعزلة وعدم الاستقرار. وكان صدقاًؤها في الغرب، إن لم نقل في بقية دول العالم، يشعرون بالاستياء بسبب أعمالها العدوانية. وقد نصحها مساعد وزير الخارجية الأمريكي «بالتخلي عن مظاهر الفاتح المنصر» (لاف، كينيث، ١٩٦٩، ص ٧١). وكان مما يزيد من قلقها التقارب الذي كان بحث الخطى بين مصر من جهة والولايات المتحدة وبريطانيا من جهة أخرى. فقد دعا الرئيس إيزنهاور بريطانيا إلى التخلي عن قاعدتها العسكرية الضخمة في منطقة قناة السويس، وفشل بن غوريون في إقناعها بعكس ذلك. فكانت عملية التخريب لهذا التقارب عندما أمر رئيس المخابرات الاسرائيلية الكولونيل بنيامين جيفلي عملاء في مصر للقيام بالعملية التخريبية (هيرست، ص ١٦٦).

لم تقابل «مكرمة» الصهاينة في تشجيع اليهود على الهجرة بمثلها تجاه الفلسطينيين. فقد توجه الفلسطينيون في أوائل القرن العشرين خيفة من الهجرة اليهودية. وواقع الأمر أن مشاعر القلق الفلسطيني تحولت إلى قضية سياسية على مستوى عال بالنسبة لقادتهم وللصهاينة. فالملومات الحاطنة التي تم تداولها في الخارج كانت تقول إن الفلسطينيين غادروا بلادهم إما عن طيب خاطر أو بتشجيع مستمر من القادة العرب المشاركين في القتال. ورغم أن أحدنا رويت مثل مذبحه دير ياسين توضح أن الفلسطينيين رغم قلة العدد والعدة قاوموا حيثما أمكنهم ذلك. إلا أن القتال الذي اشترك فيه المواطنون العرب المحليون أصبح ببساطة جزءاً من حملة دعائية واسعة، وفيما بعد جزءاً لا يتجزأ من صورة إسرائيل كديمقراطية وحيدة

مؤيدة للصهيونية بالحقائق الخافية. وقد لفتت انتباهي الإشارة الى الشاعر الفلسطيني محمود درويش الذي تعبر قصائده الشعرية الوطنية اللاهبة عن الأسى الذي يعتمل في صدر أمة تنذب وطنها القومي، أمة عانت مما حدث ولا تزال تعاني منه. ويستمتع درويش اللوج في أعماق التاريخ لأن ذلك حسب قوله هو الوسيلة الوحيدة للتحور على دليل قاطع حازم فيما يتعلق بملكية الأرض. ويمثل تلك الجهود بحث الكاتب هيرست عن تلك الأدلة ويضعها بوفرة أمام الملأ. وهكذا يلتقي الاثنان ليكمل أحدهما الآخر.

ليس هناك من شك في أن الدولة الجديدة استولت على حوالي مليون دونم من الأراضي التي خلفها من غادروا بلادهم بل على أراضي آخرين لم يغادروها (صبري، ١٩٦٨). وربما كان خمسة في المائة من الأراضي التي كانت تخضع لسيطرة اسرائيل عام ١٩٤٨ ملكا لمواطنين عرب. وبحلول عام ١٩٦٧ واستعمال الحرب التي وضعت العشريين في المائة الباقية من فلسطين تحت سيطرة اسرائيل، هيضت تلك النسبة الى واحد في المائة (قطان، ١٩٦٩). وربما أظهر الصهاينة بهذا الاسلوب المنظم في مضايقة البقية الضئيلة التي لا حول لها من اصل مجتمع قاموا بتدميره وتفريره، إلى أي مدى يمكنهم أن تنحجر قلوبهم ضد الآخرين في سبيل خدمة شعبهم (هيرست، ص ١٨٨).

استخدم القانون في عمليات مصادرة الاراضي للتعمية متذرة بأثر رجعي لأنظمة مناسبة لإجبار العرب على مفارقة أراضيهم. وقد أطلق على العرب الذين كانوا لسبب أو لآخر داخل اسرائيل ولكن ليس في أراضيهم الخاصة بهم، أطلق عليهم اسم «الحاضرين الغائبين».

يظل العدد الصحيح لتلك الكائنات الارويلية (الحاضرون الغائبون) سرا عسكريا مكتوما تماما، لكنهم يعدون بعشرات الآلاف (بن يوسا، أميتاي، ص ١) فقد كان من السهل على الحارس القضائي أن يعقبر شخصا ما «حاضرا غائبا» ببساطة. ذلك أنه بموجب القانون الجديد يعتبر غائبا كل من غادر مكان اقامته العادي بين ٢٩/١١/٤٧ و ١/٩/١٩٤٨ إلى أي مكان خارج فلسطين أو أي مكان داخل فلسطين ولكن خارج السيطرة اليهودية، ولا يعتد بوجوده بالفعل مواطنا بكامل أهليته في «قلعة الديمقراطية»؛ فاقروى البسيط من أبناء الجليل لم يمنح الفرصة للتنبؤ بالمستقبل، ولم يدرك تماما أنه بسبب هذه «المخالفة» التي ارتكبتها قبل عامين قبل أن تسن تلك الصيغة، أن كل ممتلكاته الدنيوية من منزل وحقل يمكن

في منطقة غير ديمقراطية ولم تتناول وسائل الاعلام والدوائر السياسية الغربية بالبحث ما اقترفته هذه «الديمقراطية» من جرائم. كما لم تكن قط المساواة بين العرب واليهود جزءا من هذه الديمقراطية المثالية الجديدة

كان العقاب الشامل لمن خرجوا من البلاد هو إبقاؤهم في الخارج، بينما كان الاحتفاظ بمن بقوا يحمل معه العقاب والاستهداف. فالفلسطينيون الذين لم يخرجوا من بلادهم لم يشكوا مجرد مشاكل أمنية فحسب، بل إن وجودهم يحد ذاته كان حجر عثرة أمام المهمة التاريخية الصهيونية.

خضعت الاقلية العربية في اسرائيل للحكم العسكري، ولم تكن أعمال العنف المسلحة المباشرة هي الأسلوب الذي يميزه وإن لم يكن غالبا عن الساحة. فقد كانت القوة والاضطهاد كافية. ومع ذلك كانت هناك صعوبات جمة. فاسرائيل تصف نفسها بأنها المركز الأساسي «للعالم الحر» الذي تعتمد عليه اعتمادا كبيرا، و«قلعة الديمقراطية» من منطقة ليس هناك من تنعم بملكها. دولة تفتخر بأنها أنشئت على أسس من القانون والعدالة والإنسانية. وأنه ليس في الدولة العبرية اضطهاد ديني أو عرقي، وهو الكأس المر الذي شرب منه اليهود طويلا. وقد تصعدت في بيان الاستقلال «بالمساواة التامة في الحقوق الاجتماعية والسياسية لجميع مواطنيها، دون أي تفرقة بسبب العقيدة أو العرق أو الجنس». هكذا تبدو الدولة العبرية على السطح. أما في الواقع فإن كفة ميزان المساواة ترجح لصالح بعض المواطنين على غيرهم. لم تظهر كلمتا عرب ويهود إطلاقا في كتب القانون، غير أن جزءا يسيرا من اساليب تطبيق القانون يحتوي على أسس تنوع معين من الاسرائيليين وأخرى لغيرهم. غير أن هناك من تعمقوا الى ما تحت السطح، ثم كشفوا عما شاهدوا من «ازدواجية في التعبير» و«ازدواجية في التفكير» وهو ما دعاه أحد دعاة الحقوق المدنية الاسرائيليين «ضريبة أورويل» (مؤلف كتاب مزرعة الحيوان) التي تدفعها اسرائيل لمفهوم الديمقراطية (بن يوسا، أميتاي، ١٩٧١) (هيرست، ص ١٨٤).

لا بد أن يكون واضحا أن الصراع الاسرائيلي الفلسطيني صراع يكتنفه الخداع الاعلامي في أسوأ أشكاله. حيث يمكن للمرء أن يرى أمام عينيه أحداثا أسيء تفسيرها باستمرار، بل إن بعضها لا يجد الآن من المثقفين وطلبة التاريخ والسياسة من يناقشها. هذه اللامبالاة تمتد الى خارج حدود الدول الغربية، بل إنها تجد من يعتنقها في الدول العربية التي يفترض أن تكون على دراية أفضل بتاريخها.

لا يتورع هيرست في بذل جهود غير عادية لمواجهة كل أسطورة

مصادرتها ومنحها لشخص آخر غريب تماما عن الأرض جاء إليها من وراء البحار (هيرست، ص ١٨٨-١٨٩) على أنه لا يصعب أن نقارن بين ما حدث في فلسطين وما جرى في جنوب أفريقيا خلال فترة حكم البيض. وما نشأ كان دولة ذات جنسيتين متباينتين، إحداهما يهودية والأخرى عربية. وكان القانون يطبق لمصالح الفئة الأولى خاصة فيما يتعلق بالاستيلاء على الأرض.

أما كانت الظروف حول الدوافع الأساسية للعنصرية اليهودية، فإنها أكدت بنفسها على أنها عنصرية قاسية لا تختلف عن عنصرية جنوب أفريقيا. وعليه فإن ما يدور إلى العجب أنه في الوقت الذي ندد فيه الرأي المتعدد الغربي بالترقية في مكان ما فإنه ظل يقبل به أو حتى يمتدحه إذا وقع في مكان آخر. ومن الأسباب الرئيسية بطبيعة الحال الشعور الداخلي غير العادي الذي حصلت عليه الحركة الصهيونية طوال الوقت. وسبب آخر هو أنه في الوقت الذي كانت عنصرية جنوب أفريقيا مكشوفة للعيان بل ومتغلرسة، كانت في إسرائيل خفية غير ظاهرة. أضف إلى ذلك أن إضفاء صفة السرية على العنصرية الإسرائيلية كان أكثر سهولة، لأن المواطنين الذين كانت تضطهدهم كانوا يمثلون أقلية صغيرة وإيسوا أغلبية. ومرد ذلك أنه في عام ١٩٤٨ وما بعده كان المقاتلون العرب هم ببساطة الذين شجعوا عرب فلسطين على مغادرة بلادهم. ومن سفرة القدر، أن التطرف في أعمال العنف الشاملة هي التي ساعدت إسرائيل بالتالي على أن تبدو أقل تطرفا (هيرست، ص ١٩٣). يكشف هيرست الأدلة الموثقة عن الأعمال الوحشية الإسرائيلية. ويعمل هذا يوبع التقييد في الدراسات الأكاديمية العربية. فهناك حاجة ملحة لفرض تفاصيل الاستيلاء على الأراضي والأعمال القمعية وأساليب نظام التمييز العنصري التي أنشئت عام ١٩٤٨ (ولا تزال قائمة حتى اليوم) من أجل إدراك كنه الانتفاضة الحالية. لقد ظل العالم يتقبل صورة إسرائيل التي رسمتها الصهيونية لفترة طويلة باعتبار أنها دولة معرضة للخطر في وجه أعداء أشداء- داود يقابل جليات الرهيب أما أصوات الاحتجاج التي خرجت من فلسطين قلم تلقأ أننا صاغية على الإطلاق في الغرب، اللهم الا من دعاة حقوق الإنسان. ويكاد لا يجد المرء أي إشارة إلى أن إسرائيل بعد تأسيسها ليست إلا دولة توسعية. فقد ابتلعت إسرائيل بعد قرار التقسيم للعام ١٩٤٨ مناطق واسعة من الأراضي العربية وبدأت في ضم أراض من مصر وسوريا وبقية فلسطين بل وجنوب لبنان. ويعدد هيرست الأحداث التي أدت إلى هذه

الخطوات للتوسعية.

خاضت إسرائيل «حريين كبيرتين» من أجل النمو، مستعينة بأعمال العنف الواسعة «المقصودة» لكنها ظلت تعلن أنها حروب من أجل البقاء أو حروب من أجل السلام. وحازت مرتين على نصر عسكري مؤز. غير أن الحرب الأولى - ضد مصر عام ١٩٥٦ - لم تزل إلا أرباحا بسيطة على المدى البعيد. إذ اضطرت إلى التخلي عن كل الأراضي التي احتلتها. غير أن مكاسب المدى البعيد جاء مع «الحرب الكبيرة» التالية التي شنتها إسرائيل - في يونيو/حزيران ١٩٦٧- فقد حملت ما يعوضها بما أحرزته من نصر عسكري. كانت الظروف الدبلوماسية مثالية بأفضل مما كانت عليه في أي وقت مضى. إذ أن إسرائيل انتظرت اللحظة المناسبة. أما الرأي العام الغربي فقد رحب بقوة بالضربة التي قامت بها إسرائيل منفردة ضد مصر وسوريا والأردن. ولم تخف الحكومة الأمريكية ارتياحها (هيرست، ص ١٩٦-١٩٧).

كانت تلك مرحلة أخرى من مراحل نشوء الصهيونية - مرحلة شهدت بزوغ شمس امبراطورية اكتسبت تعاطف الغرب معها. أيضا عملية بناء امبراطورية اكتسبت تعاطف الغرب معها. «نصر الحضارة» - هكذا وصفت إحدى الصحف الغربية الرئيسية النصر الإسرائيلي (عام ١٩٦٧). والحقيقة أنه كان هزيمة عسكرية نكراء. فقد دمرت إسرائيل ثلاثة جيوش عربية واحتلت خلال ستة أيام أراض تبلغ مساحتها عدة أضعاف مساحة إسرائيل نفسها. إلا أن من المحتمل أن يسجل التاريخ أن النصر في العلاقات العامة كان أكبر من النصر العسكري. فهؤلاء قوم احتلوا أراضي الغير وطردوا سكانها منها. وقد اكتسبت موافقة دولية كبيرة للقهايم باحتلال المزيد وطرد المزيد.

هذه المشاعر الودية الدولية تجاه إسرائيل كانت ذات قيمة كبيرة. فهي تمثل رصيدا مفتوحا واسعا لتسحب منه بينما هي تتوجه إلى المرحلة القادمة من المشروع الصهيوني الكبير. فمن الناحية التاريخية كان ذلك ثالث إنجاز واسع. فقد عادت الروح إلى الصهيونية من جديد. أما إحياءات ما قبل الحرب فقد تركت إلى غير رجعة. وإعاد الاسرائيليون الجدد بين ليلة وضحاها اكتشاف شيء من الحماس والرويا اللتين كانتا تثيران الطريق أمام الزواد الاول. وقد تدفق كله على شكل تجدد للصهيونية في استراتيجية انجيلية جارفة وتصورات وتخللات عسكرية دينية. لقد كان حديث الملحدن عن «اله الجيوش». وكان أفراد قوات المظليين يؤدون قسم الولاء وهم

يرفعون التوراة بيد والبندقية بالأخرى عند حائط المبكى (هيرست ص ٢١٨-٢١٩).

لم يعترض المجتمع الدولي على سياسة التوسع الاسرائيلية، ولا يزال على موقفه. أما التحدي الحقيقي الذي يواجهه الاسرائيليون فيتمثل في الفلسطينيين. ولما كان انشاء اسرائيل الكبرى يشمل ضم القدس اليها، فإن قصة القدس تثير الرعب في قلوب الفلسطينيين (الذين وجدوا كما لو أنه كتب عليهم أن يشهدوا سيطرتهم على المدينة تذوب شيئا فشيئا) دون أن يكون لديهم ما يكفي من التأثير الدولي حيث أن العملية تسير ببطء شديد. لقد ادعت الصهيونية بتبعية القدس لها، باعتبارها «مدينتهم المقدسة»، وأنها وحدها عاصمة اسرائيل.

هناك رغبة جامحة لدى الصهاينة بضم مدينة القدس بأكملها، ولم يترددوا في بذل كل محاولة ممكنة لتأكيد دعوهم بشأن القدس. كانت المدينة ثاني كارثة فلسطينية. ذلك أن «الهراء التاريخي» (هيرست، ص ٢٢٤) الذي أوجدته اسرائيل لتبرير مقتلها بشأن «عاصمتها الأبدية»، كانت له نتائج غريبة حقا، وأولها ما جرى للجالية المغربية التي كانت تقيم على مقربة من حائط المبكى، وقد أزيلت مساكنهم وانعمى وجودهم في ١١ يونيو/حزيران ١٩٦٧. ولم يكن ذلك إلا البداية.

لا يمكن للاسرائيليين أن يخفوا الإجراءات التي اتخذت في القدس. وليس بإمكانهم اعتبارها إلا عملية أولى من عمليات كثيرة للسحب على المكشوف من رصيد النوايا الحسنة الدولية كما لا يمكنهم أن يخفوا لفترة طويلة ما كانوا يقومون به في أجزاء أصعب مراسا ضمن المناطق التي احتلوها. غير أن بإسكانهم المحاولة، وقد حاولوا، فبينما كانوا يقودون جرافاتهم داخل الحي الغربي من القدس، كانوا في ذات الوقت يزيلون قرى بأكملها عن وجه الأرض، وكانت أولى تلك القرى بيت نوبا وعمواس وياو القريبة من حدود ١٩٦٧ في نتوء الطورون الاستراتيجي شمالي القدس. أما سكانها البالغ عددهم عشرة آلاف نسمة فقد ذهبوا مع الريح. وفي العام ١٩٦٧ واجهت المصير نفسه قرى أخرى مثل بيت مرسم وبيت عوا وحبال وجفليك (هيرست، ص ٢٢٥).

يتمتع هيرست بنظرة ثابتة في الإفادة من بيانات شهود العيان عن استملاك الأراضي العربية وتدمير المزارع والمباني، الحقل على بعضها من جنود اسرائيليين وبعض اخر من الجاليات الدينية المسيحية.

وعلى أي حال، فإن آلة الدعاية في الجانب الفلسطيني لم تكن قط قوية كمثيلتها الصهيونية. وهذا التمييز حفره في الصخر

تأييد قوي من وسائل الاعلام الغربية لإسرائيل، وعدم وجود توازن منطقي في نشر أنباء الارهاب الصهيوني. وهكذا أصبحت بعض الكلمات والمفاهيم ترتبط بالفلسطينيين. ففي الوقت الذي لم يصل فيه إلى الاسماع مصير مائتي ألف فلسطيني أصبحوا لاجئين عام ١٩٦٧ والحكايات المروعة عن تدمير الممتلكات الفلسطينية بطريقة يمكن أن تؤدي إلى تغيير في المفاهيم، لم تتأخر آلة الدعاية الاسرائيلية في الإشارة إلى المعاناة التي تلحق بـ«الأرياء» من أبناء الشعب اليهودي، تعززها قصة الهجوم الفلسطيني في أعقاب أولمبياد ميونيخ (٥) وعملية اختطاف الباكسة أخيلي لوروا (٦) حيث يمكن بسهولة استغلال الاحداث لتوجيه النظر إلى قسوة فلسطينية ضد يهود محبين للسلام يعتبرون ضحايا الكراهية والتمييز العنصري، ظلما يفترض أن يرسخ في ذهن كل مواطني الدول الغربية. ولا يشار إلا لاما إلى حادث تفجير فندق الملك داود الذي قامت به عصابة شتتين برئاسة يهغن. (يتحدث هيرست عن حادث تفجير فندق الملك داود وهو الحادث الذي طواه النسيان تماما الآن، رغم أنه أدى إلى مقتل ثمانية وثمانين شخصا، من بريطانيين وعرب وخمسة عشر يهوديا، في الصفحات ١٠٨ - ١١٠ من كتابه). وبينما لا يزال الزعيم الفلسطيني يخضع لتساؤلات عن «الارهاب الفلسطيني» فإنه ينظر إلى يهغن على أنه رجل سياسة يستحق التقدير والاحترام.

كثيرا ما سمعت وأنا ما زلت في سني الدراسة أن الفلسطينيين غادروا مساكنهم طوعا، وأنهم لا يمثلون قوة إنسانية ترغب في العودة. وليس هناك ما يجعل المرء يدرك مدى التضارب في هذه الأقوال مع الحقيقة إلا بدراسة تاريخ فلسطين وسياستها. وقد ساعد هيرست في تبديد الاسطورة ووفر لي حقائق المعاناة الفلسطينية. ومن المؤسف أنه رغم توفر كتاب البندقية وغصن الزيتون بسهولة أمام القارئ الغربي، فإنه لم يترك إلا أثرا محدودا بينهم. ولا بد أن نذكر مدى الصعوبة التي يجب على هيرست أن يخطهاها: فقراؤه تسروا أمام الرواية الصهيونية للأحداث.

يبرز هيرست بوضوح ودون مواربة أنه لم تكن لدى العرب الرغبة في لقاء الصهاينة في البحر، بل إن الصهاينة هم الذين فعلوا ذلك بالضبط مع الفلسطينيين، ثم نفوا أن ذلك وقع على الإطلاق. ورغم أن من المحتمل أن يكون ذلك التهديد قد صدر عن العرب، فإن من مسخريه القدر أن الصهاينة الذين لم يستخدموا تلك اللغة بصورة مباشرة قط، نفذوا ذلك بالفعل. ويوضح هيرست أنه كان للصهاينة أن يقيموا دولة صهيونية

يهودية مليئة بالعرب وليس اليهود دون إجبار العرب على الرحيل - هذا كتاب لا بد أن يقرأ وأن يقرأ على نطاق واسع ما أمكن. وتكمن أهميته في ما يروي من حقائق ببساطة ودفقة واستقامة.

الهوامش

- 1- وقد هيرتزل عام ١٨٦٠ في ميونيخ بالمجر التي كانت جزءا من الإمبراطورية النمساوية. وتوفي عام ١٩٠٤ بالمقاومة ويشترط مؤسس الشكل السياسي للصهيونية. وهي حركة تهدف إلى إقامة موطن يهودي وجاه في نشروته الدولة العبرية (١٨٩٦) أن الفسلفة اليهودية مسألة سياسية لا بد لهجنة عالمية أن تحلها قام ببرنامج مجلس عالمي للصهيونية انتم في بزل بسويسرا عام ١٨٩٧. وأصبح أول رئيس للمنظمة الصهيونية العالمية التي أسسها المجلس وافق المجلس خلال انعقاده لثلاثة أيام على برنامج أطلق عليه اسم «برنامج بزل». ينص على: «أن الصهيونية تنبؤ أن إقامة وطن للشعب اليهودي في أرض إسرائيل- تكلفه الدول الأخرى ورغم ميزان توفيق قبل أربعين عاما من قيام دولة إسرائيل. فقد كان لهولاءه في التنظيم والدعاية فضل كبير في تحول الصهيونية إلى حركة سياسية بارزة. نغز في فيينا لا أن رفاته نقل إلى القدس عام ١٩٤٩ حسب وصيته. في أعقاب تأسيس الدولة اليهودية فوق تلة تقع غربي المدينة وتعرف الآن باسم جبل هيرتزل. كتب هيرتزل مذكراته بعد أول مؤتمر صهيوني في بزل «أنا كان لي أن أوجز مؤتمر بزل بكلمة واحدة - لا استخدمها نقدا - فانها كما يلي. لقد أنشأت الدولة العبرية في بزل. ولو أني قلت هذا اليوم فانه سيكون مدعاة للسخرية على نطاق عالمي. على أنه لا بد أن يشهدوا الجميع ربما خلال خمس سنوات وإن كان سيتم على وجه التأكيد في خمسين عاما بعد عدة سنوات من النضال وفي العام ١٨٩٦ عين هيرتزل مراسلا في باريس لصحيفة نوري بيزر بواسطة الانتشار في فيينا وأطلق في العاصمة الفرنسية بطنية قضية ديفوس الحكامة التي حيك للاملاح بضابط يهودي انهم بنال معلومات سرية في الألمان. وتشرف خلالها على الرموز التقليدية لمعاداة السامية وسبوا أوروبا الشرقية. التي كان اليهود يهاجمون فيها من تهود الاضطهاد. الرهب. وتحول هيرتزل التي كانت تدافع أفكاره مسألة الاندماج النتم في مجتمع راق كحل للمسألة اليهودية العالمية. تحول إلى الألمان بأن معاداة السامية مرض مستعثر لا علاج له وصمم على أن يكون شعبه للخرق من «منطقة العدو الأيدي» وأنه لا بد أن يكون لليهود وطن قومي خاص به (هرست. ص ١٦)
- 2- جرى التوقيع على معاهدة سيفس ببيكو في ٩ مايو/أيار ١٩١٦. كان اتفاقا سريا بين المملكة المتحدة وفرنسا وبرم خلال الحرب العالمية الأولى بموافقة الحكم العثماني الروسي المعلن. من أجل تقسيم الأراضي العثمانية المحتلة. وقد أدى الاتفاق إلى تقسيم سوريا والعراق ولبنان وفلسطين إلى مناطق تخضع لدرايتين البريطانية والفرنسية واستقلت تلك المناطق لسمها من المفوضين الدوليين. صير مرار سايكس عن بريطانيا وجورج ببيكو عن فرنسا. وقد نصت على ما يلي: «(١) تحتفظ روسيا بفلسطين وأروم وتروبيزوف وفان وتيليس إضافة إلى بعض المناطق التركية التي تقع في الجانب الجنوبي الشرقي منها. (٢) تحتفظ فرنسا بلبنان وسوريا وأجزاء وسيليسيا والمناطق الواقعة على ساحل الحصة الروسية. (٣) تحتفظ المملكة المتحدة بجنوب ما بين النهرين بما فيه بغداد وموتاني والجزر الأبيض المتوسط حيفا وعكا. (٤) إقليم قادش مديراتي للدول العربية التي تخضع للسيطرة الفرنسية والبريطانية أو تقام دولة عربية واحدة مستقلة يتم تأسيسها ضمن نطاق النفوذ الفرنسي والبريطاني. (٥) يجب أن تكون الاستكشافية ميثاقا حر. (٦) يجب أن تخضع فلسطين نظرا لما فيها من أملاك مقدسة لنظام دولي. وقد جاءت هذه الترتيبات السرية متخلفة بامتثال في بدء مع التفتيات البريطانية لتسريح مكة الحصين عن علي. أعاهل المملكة الهاشمية. الذي كان سيوفر عبر الحجاز ضد الأتراك على أساس أن يحصل العرب على حصص أكثر من ثلث النصر وقد علم العرب بمعاهدة سايكس

بيكو بعد أن نشرها السفينيت عام ١٩١٧. ما أثار غضبه الشديد 3- هاتان مجموعتان إرهابيتان إسرائيلية. أما «عصابة شتيرن» ويطلق عليها أيضا اسم «مجموعة شتيرن أو لوبي» وتوجه جريوت إسرائيل سابقا أو مقاتلون من أجل الحرية. فكانت منظمة صهيونية اشباه إسرائيل شتيرن (١٩٠٧-١٩١٧) في فلسطين عام ١٩٤٠ بعد انقسام الحركة السرية الصهيونية أرغون رتقي لوبوي. كانت العصابة مهووسة بكراهية البريطانيين وه هاجمت مرارا البريطانيين في فلسطين بل أنها طلبت المعونة من ألمانيا النازية وردت الشرطة البريطانية بقتل شتيرن في شتة في فبراير/شباط ١٩١٢. وقاتل الجيش فيما بعد على كلور من قادة العصابة وقد امتد النشاط الإرهابي للصهيونية إلى خارج فلسطين فقد أقتال اثنا من أفرادها لورد مونس. وزير المونة البريطاني لشؤون الشرق الأوسط في القاهرة (نوفمبر/تشرين الثاني ١٩٤١) وفي وقت لاحق هاجمت عصابة شتيرن المطارات والسكك الحديدية والمنشآت الاستراتيجية الأخرى في فلسطين وكانت في أكثر الأحيان تحلق أهدافها. وإن كان ثمن ذلك مقل أو إلغاء الغضب على عدد كبير من أفرادها

وقد أخذت الحركة بعد إنشاء إسرائيل وامتجت بعض وحدات منها في قوات الدفاع الإسرائيلية

1- تأتي كلمة هاجانا بالعبرية «الدفاع». وكانت الهجاء منظمة عسكرية صهيونية تمثل أغلبية اليهود في فلسطين ما بين ١٩٢٠ و ١٩٤٨ استندت لمعارضة القوات العربية الفلسطينية ضد الاستيطان اليهودي. وإن كانت البريطانيون قد اعتبرتوها بعد شرعية. كانت الهجاء تعارض السلطة السياسية والأعمال الإسرائيلية الصهيونية شتيرن. وكان أعضاء الهجاء يعملون فيها في قوات فرغهم. (أنها أنشأت عام ١٩٤١ قوة كاماندوز بدوام كامل أطلق عليها اسم بالماخ (التي انشقت من كملين بلوغوت مخابراتي بمعنى «سرية الصمادة»). وبعد عام ١٩٤٥ عندما رفضت السلطات البريطانية فتح باب الهجرة إلى فلسطين أمام جنرال اليهود لحد تحديد. لجأت الهجاء إلى أعمال الارهاب فقامت بتدمير الجسور. وخطوط السكك الحديدية والسفن التي كانت تخدم المهاجرين اليهود غير الشرعيين من حيث اتوا ولكن بعد صدور القرار الدولي بتقسيم فلسطين (١٩٤٧) ظهرت الهجاء باعتبارها جيش للدولة العبرية. واشتكت علنا مع القوات البريطانية ونجحت في التغلب على القوات العسكرية لعرب فلسطين وحلفائهم وما أن حل عام ١٩٤٨ حتى كانت الهجاء قد احتلت ليس الأراضي المخصصة لإسرائيل بموجب قرار التقسيم. حسب. بل مدنا عربية مثل عكا ويافا بعد ذلك حلت الهجاء كمنظمة خاصة تتخول إلى الجيش الوطني لإسرائيل. وخلص اسمها في اللقب الرسمي للخدمة العسكرية الإسرائيلية زفهاجانا أو إسرائيل بمعنى «قوات الدفاع الإسرائيلية»

5- تأسست شولة من حركة فتح تحت اسم «أيلول الأسود» في نوفمبر/تشرين الثاني ١٩٧١ وفي سبتمبر/أيلول ١٩٧٢ هاجمت وقتلت أحد عشر إسرائيليا راضيا في ألخاب أوميداء ميونيخ 6- في السابع من أكتوبر/تشرين الأول ١٩٨٥ قام أفراد من جبهة التحرير الفلسطينية التي يرأسها أبو نضال والتي تعتبر من فصائل منظمة التحرير الفلسطينية باحتفال بالشارة الإيطالية لخيولو وولت أحد ركابها الأمريكيين

المراجع

- 1- مناهج بعض الشبهة (بيلو انش. انش. لندن ١٩٦١)
- 2- خلاص الأسبوعية. مقرة على تاريخ الصهيونية وإسرائيل لوتو برنس لندن ١٩٩٢
- 3- إيملي بن نوسا خريجي الجامعة العربية الأمريكية (١٩٧١)
- 4- طلال العنتن. العرب وإسرائيل والتوصلات غير أد. كو. لندن ١٩٩٧
- 5- شومسكي القليل (أوبو برنس. لندن ١٩٨٢)
- 6- أموس لوتو الإسرائيليون القوموس (أسير بوكس. لندن ١٩٧٢)
- 7- ديهير لوتو اللبنانية وعصن الريون. جودولطف في الشرق الأوسط (هكروت برنس جودولطف. لندن ١٩٧٧)
- 8- جيه إم إن فريزير الصهيونية. حليفة المومعنت. غرين. ان. كو. لندن ١٩٦٣
- 9- صبي العرب في إسرائيل (معهد الدراسات الفلسطينية بيروت ١٩٦٨)
- 10- أرغون العودية في فلسطين في الرحابة الليبرالية الجديدة الثانية (بيسور/كلونز الأول ١٩٠٠ ص ١٢٧)

موريس بلانشو (١٩٠٧-٢٠٠٣) حينما أتكلّم ، يتكلّم الموت بداخلي

ترجمة وتقديم: محمد المزدوي *

* لحظة موتي

أتذكّر شاباً-رجلاً كان ما زال في طور الشباب- حال بينه وبين موته، الموت نفسه- وربما الخطأ والظلم.

كان الحلفاء قد نجحوا في وضع أقدامهم على التراب الفرنسي، والألمان، الذين كانوا قد هُزموا، يكافحون، عبيثاً، بشراسة غير مجدية.

في منزل كبير (يقال إنه قصر)، نُقِ الباب بشكل خجول. أنا أعرف أن الرجل الشاب أتى لفتح الباب لـ فيوف يحتاجون المساعدة، دون شك.

هذه المرة، فُتحت صيحة: «يتوجّب على كلّ الناس أن يخرجوا». قام نازي في لغة فرنسية عادية، بشكل مُجمل، في البداية، بإخراج الأشخاص المُسنّين، ثم جاء دور امرأتين شابتين

كان يصرخ، هذه المرة: «إلى الخارج، إلى الخارج». لم يكن الرجل الشاب يريد أن يهرب، ولكنه كان يتقدم ببطء، بطريقة كهخوخية تقريباً. هذه الملازم الأولى، وأبرز له ظروفات ورمصاصات، فقد كانت ثمة، حسب ما يبدو، معركة.

* مترجم وكاتب من المغرب يقيم في باريس

فالأرض كانت أرض حزين.

اختلق الملازم الأول في لغة غريبة، وأضبعاً تحت أنف الرجل الذي كان قد فقد شيئاً من شباب (إننا نشيخ بسرعة) الخرايش والرمصاصات وقنبلة يدوية، وصرخ بشكل جلي: «هذا ما استطعت التوصل إليه».

رتّب النّازي رجاله من أجل الوصول إلى الهدف البشري حسب القواعد (والأعراف). قال الرجل الشاب: «أدخلوا على الأقل عائلتي». أي العنة (٩٤ سنة)، وأمه الأصغر سناً، وأخت زوجته، موكب طويل ويطي. صامت، كما لو أن كل شيء تحقّق منذ فترة.

أنا أعرف- وهل أعرف (ه)- أن الذي يستهدف الألمان، والذي لم يكن ينتظر سوى الأمر النهائي، كان يتأبّه إحساس برشاقة استثنائية، نوع من الغبطة (غير أنه لم يكن ثمة ما يدعو إلى السعادة) - ابتهاج مطلق؟ التقاء الموت والموت؟

لو كنت في مكانه، ما كنت لأبحث عن تحليل لهذه الشعور بالرشاقة. فقد كان بشكل مُقابل، رُماً، منيعاً ولا يقهر موت- خالدة. ربما، الانتشاء، به شعور التعاطف مع الإنسانية التي تُعاني، السعادة بالأ تكون لا خالدين ولا سرمديين. وقد أصبح، من الآن فصاعداً، مرتبطاً بالموت، من خلال صداقة اختلاسية وتدلّسية.

في هذه اللحظة، حيث العودة المفاجئة إلى العالم، انفجر الصوت العظيم لمعركة موشية. كان رفاق المقاومة يريدون تقديم السند لمن كانوا يعرفون أنهم في حالة خطر ابتعد الملازم الأول كي يتأكد من الأمر. ظل الألمان مُتَحَنّنين،

** مقالة لبلانشو عن مانديلا بترجمة الشاعر المغربي عبدالله الصالح

متأملين للبقاء على هذه الحالة في جمود وثبوتية توقف الزمن.

ولكن، هاهو أخذهم يقترِبُ ويقول بصوت خازم: «نحن رؤس، وليسنا ألمانا»، وأصاف: في ما يشبه الضحك: «نحن جيش فلاسوف» *Vlasov*، وأشار إليه بأن ينصرف.

أعتقد أنه يهدد ويقولاري، بنائية، دائماً، الشعور بالرشاقة، إلى حد أنه وجد نفسه في غابة قسوية، تدعى «غابة بروبير» *Brupier*، حيث ظلّ مُحْتَمِياً بالأشجار التي كان يعرفها جيداً. وفي هذه الغابة الكثيفة، استعاد، فجأة، وبعد فترة طويلة، معنى الواقع. وفي كلِّ مكان كانت تتدلي حرائق، ومقتاليات من نوران مستمرة، كل المزارع كانت تحترق. ولحقاً علم أن ثلاثة رجال شباب، أبناء مؤرّعين، ليست لهم أدنى صلة بالمعركة، وليس لهم من ذنب سوى شبابهم، قد تمّ اغتيالهم.

وحثّ الخوول التي كانت قبيح عن رباطة جأش، على الطرق، وفي الحقول، كانت تكشف عن حرب طالت. وفي الحقيقة، كمّ مضى من الوقت؟ وهنما عاد الملائم الأول واكتشف غياب سيد القصر، لماذا لم ينفض الغضب والهوج إلى إحراق القصر (الثابت والمهيب)؟ لأن الأمر كان يتعلّق بالقصر. على واجهة القصر كان مكتوباً وتذكّار عسي عن التدمير تاريخ ١٨٠٧. فهل كان متعلّماً بما فيه الكفاية، كي يعرف أن الأمر

يتعلّق بسنة «إيبنا» (١) *l'ère* الشهيرة، حين مرّ «نابليون» على جصائره الأشهب، من تحت نوافذ «هيفل» الذي رأى فيه «روح العالم»، كما كتب لأحد أصدقائه كذب وحقيقة، لأن الفرنسيين، وكما كتب «هيفل» لصديق آخر، نهّبوا وخربوا مسكنه. ولكن «هيفل» كان يعرف التمييز بين ما هو تجريبي (إمبريقي) وبين ما هو أساسي. في هذه السنة، ١٩٤٤، كان للملائم الأول النازي احتراماً أو مراعاة للقصر لم تكن تأثيرهما المزعزعات. غير أنه كان يتم تفقيش كل مكان. تمت سرقة بعض الأموال: عثر الملائم الأول في غرفة منعزلة، «الغرفة العليا»، على مجموعة أوراق وعلى نوع من مخطوط غليظ كان يتضمن، ربما، تصاميم الحرب. في الأخير انصرف. كان كل شيء يحترق، باستثناء القصر. أمّا النبلاء والأشراف فقد تمّ تجنيبهم.

حينها بدأ، بالنسبة للرجل الشاب، وجع الظلم. احتفى الانتشاء؛ الشعور بأنه لم يبق على قيد الحياة إلا لأنه، وحتى في أعين الروس، كان ينتمي إلى طبقة النبلاء.

هكذا كانت الحرب: الحياة للبعض، وقسوة القتل للبعض الآخر. ومع ذلك فقد ظلّ الإحساس بالرشاقة التي لا أعرف كيف أتّرجمها، في الوقت الذي كان ينتظر فيه إطلاق النار، هل هو التحرّر من الحياة؟ هل هو اللانهاية الذي يفتّح؟ لا سعادة، ولا شقاء. لا غياب الخوف، وربما نفي العالم الآخر. أعرف، أعتقد أن هذا الإحساس الحميمي على التحليل سيغيّر ما تبقى له من وجود. كما لو أن الموت خارجة لا تستطع، من الآن فصاعداً، إلا أن تتواجه مع الموت داخله. «أنا حي، لا، أنت ميت».

لاحقاً، وبعد أن عاد إلى باريس، سيلتقي «مارلو» *Marlow* حكى له هذا الأخير عن سُقوبه في الأسر (دون أن يتمّ التعرف عليه)، وعن نجاحه في الإفلات من الأسر، ولكنه فقد مخطوطاً في هذه العملية. ولم تكن سوى تأملات حول الفن، من السبل إعادة كتابتها، بينما يستحيل إعادة كتابة مخطوطه. وقد قام بمعية [الكاتب ورجل المقاومة] (نولهان) *Paulhan* بأبحاث وتحريرات ولكنها ظلت دون جدوى.

ما الجدى من ذلك. وحده الإحساس بالشفة والرشاقة هو الذي يبقى، والذي هو الموت بغيث، أو إذا أردنا الدقة، هو لحظة موتي (أنا) العالقة بشكل دائم، من الآن فصاعداً.

دار ضاليمار-پاريس ٢٠٠٢

موريس بلانشو: ورؤياه الهولوكوستية

«لا أستطيع أن أجاوبك، ولا حتى قراءتك، فلوأولاً لا وجود له، وما نسّميه بالعمل الأدبيّ يسحب منه وجوده».

من كان يتصور أن يقرأ هذه الجملة الشقية لـموريس بلانشو «أريد أن أتساءل مع نفسي لم يلعب هؤلاء الشباب (أي أقصى اليسار الفرنسي) على وتر الإحساس بأنّ الفلسطينيين هم الأضعف وبأنه يتوجب علينا أن نكون إلى جانب الضعفاء، كما لو أن إسرائيل لم تكن عرضة للهجوم وسريعة العطب، بشكل بالغ وذهيب».

«موريس بلانشو» ابن ليمُرس أدب في سنة ١٩٠٧ في منطقة «صون-لوار». شاب طويل القامة ونحيف وملكي وعاشق لـ«بول فاليري» *Valéry* و«بروست» و«باريس» (٢) *Baudelaire* تابع دراسة اللغة الألمانية والفلسفة في جامعة «ستراسبورغ». وهنا

فقد تَوَجَّبَ على قائدهم أن يلتقي بشكل مفاجئ. وبدأ أن «الألمان» كانوا رؤساء من جيش «فلاسوف» (Vissou) وكان السلب والنهب يكفهم. ومن هنا انبثق النص الذي قمنا بترجمته في مكان ما من هذا الملف، والذي يحمل عنوان «لحظة موتي»

لقد كان استقلال فرنسا مناسبة لـ«بلانشو» ليُعي الإباداة التي تعرَّض لها اليهود، كما أن شهادات صديقه «روبرت أنتيلم» Robert Antelme دفعت به إلى تأمل واسع حول «أوشفيتز».

إن هذه النقلة من الميمين المتطرف إلى اليسار (المتصهين) شيئا ما، يمكن أن نعرِّها إلى ما يشبه وُخياً أو رُؤياً جاءت إلى ذهن «بلانشو». وهذه الرؤيا «الهولوكوستية» (من الهولوكوست) قادته إلى التفكير عن بعض كتاباته السابقة والمذنبه كمُعاصِر للسامية، والتي «أواخذُ عليها بشكل معقول ومنطقي». كما يقول. إن معاشرته لـروبرت أنتيلم» الناجي من معسكرات النازية، ومؤلف كتاب «الجنس البشري» ليس غريباً عن هذا التحول «البلانشوي». كما أن صداقته لـ«مارغريت دبراس» Marguerite Duras جعلته يكرِّس لها كتاباً رائعاً: «مرض الموت». إذا، فَعُدَّتْه المتعاطفة مع «أوشفيتز» منذ سنة ١٩٦٩، هي بَكل تأكيد، نابعة من كون وُغيه لم يَلامِسْ أنقاض سنوات الثلاثينيات بقدر ما لَمَسَ من تَرَبُّبٍ لاحقاً، عن هذه السنوات. لقد رَضِعَ «بلانشو» لِمُتَحَوِّلٍ مطبوع بانهيال عصبي عميق ما بين تطرفه ما قبل الحرب وما بين وُغيه المتأخَّر بالإباداة التي تعرَّض لها اليهود.

شذرات فكرية ونظرية،

سُحِّلَ «بلانشو» تأكيد «أدورنو» على أن «الشَّعْرَ مستحيلٌ بعد أوشفيتز» إلى «يجب التفكير والتحرك بطريقة لا تسمح، أبداً، بتكرار «أوشفيتز» (المرحقة النازية)». وفي نفس الآن كانت تتطوَّر نظرية نهاية الأدب يظهر من خلال هذه الجملة «إن أيَّ عمل أدبي، مهما كان تاريخيَّه، سيكون دائماً، بشكل من الأشكال، سابقاً على أوشفيتز».

إن أعماله النظرية، «لوتريامون» (١٩٤٩) وخصوصاً «القفاء الأبي» (١٩٥٥) و«الكتاب القادم» ستكون حِجَرَاتٍ أولى لعمل سيؤرِّث على أجيال من المُنظِّرين والمُدرِّسين والكتَّاب. وهو في نفس الآن «شريك لمرثي» تحرَّك ضدَّ الديغولية وكان من بين المساهمين في صياغة بيان ١٩٦١ ضدَّ حرب الجزائر.

سيلتقي بـ«لوفيناس»، وهو مهاجر ليتواني، ويفضله سيقراً «الكينونة والزمن» لـ«هايدر»ج. وفي سنوات الثلاثينيات، سيلتحق «بلانشو» بباريس. وسيكتب في عدة صحف تابعة لأقصى اليمين ومالية لـ«موراس» Maurras وسَيُؤَيِّدُ «بلانشو» عن حقه الحاد تجاه الديمقراطية وسَيُنادي إلى ثورة روحية. سيكشف عن عداء للشوعية يفوق عداءه للنازية، من خلال الاحتفال بـ«موراس» متحدثاً عن «عبقريّة موراس» وسيبحث عن أفسى الكلمات صوب «ليون بلوم» (٢) Léon Blum وإصفاً إياه بـ«الغريب والدخيل». «إنه يُعْتَلِّدُ، تحديداً، ما هو أكثرُ تحقيراً للأمة التي يُخاطبُها، أيديولوجياً مُتخلفة، وذهنية عجزية، وعزفاً أجنبياً». هكذا كتب «بلانشو» المعاد للسامية في «المُعْتَرِد» ١٩ Inouë سنة ١٩٣٧. وفي سنة ١٩٤٠ سيلتحق بجمعية تابعة لنظام «فيشي» (نظام فرنسي موالٍ لهتلر) ذات توجهات ثقافية. وبعد سنة ١٩٤٢، ستظهر روايته «أميناداب» وهو اسم أخ لـ«لوفيناس» أعدهم النازيون في «ليتوانيا» سيقم التحول الجذري في تفكير وترجمات «بلانشو»، وستظهر كتبه ذات المنحى المفاهيم: «الحوار اللامتتهي» Entretien infini و«الصديق المُستفاد» ami retrouvé (حيث أصبح مجنوناً ومهووساً بالديانة اليهودية) والمُعْلَقُ الكبير على «كافكا» و«جايهيس» (٤) Jabès و«بوبر» Buber وسَيُصبح، أيضاً، أفضل من يتحدث عن «لوفيناس» أفضل حتى من «لوفيناس» نفسه، بل وسَيُصبح، حسب «مينارد» Menard، مؤلِّف كتاب «موريس بلانشو، موضوع الالتزام»: «هو الذي يبحث عن التفكير كيهودي كما كان «هودلرن» يريد التفكير كإغريقي». في كتابه السالف الذكر، يُحِثُّ «مينارد» Menard «القفرة اليهودية لـ«بلانشو» كمحاولة للنسيان والإحساء والتكفير والتطهير لـ«ليالانشو» الموراسي (موراس) ومن فظاعات العقل الغربي. وسَيُصبح من يكتُبُ لاحقاً: «يجب التفكير والحركة بطريقة لا تسمح، أبداً، بتكرار «أوشفيتز» (المرحقة النازية)». ومن سيُتهم «في صمت «هايدر» حيال استئصال اليهود، يكمنُ خطأه الذي لا يُغْفَرُ» وأخيراً سينتقل إلى أقصى اليسار في سنوات السبعينيات، ولكنَّه سيترك رفاقه في مايو ١٩٦٨ باسم إسرائيل.

سَيُجِدُ «موريس بلانشو» نفسه ذات يوم مدفوعاً للاتصاق بخائن من طرف ثلَّة من الجنود الألمان أبقوا عليه ولم يقتلوه،

ممنوع: فهو، في الواقع، يتخلّج بطبع الدلالة واللغة

الكتابة لدى «بلانشو»

إن كتابته كتابة صارمة ومتشدة. وتبعد كل ما هو نابري.
إن عمل «بلانشو» لا زمينى لأنه يتجاهل التطور الذي يتعدى عليه
كل مسار أبوي من أجل أن تتكون كتبه لأجل انتهائية القيمة
معروضة من أول إمساك بعملية الكتابة (ومن هنا نفهم
الروايات المتعددة للنص الواحد، وكمثال على هذا كتابته: «توما
المظلم»).

إن عمل «بلانشو» النقدي يتجاوز تفاصيل التأريخ الأدبي
ليذهب، بشكل مستقيم، إلى ما هو أساسي: «علينا أن نقبل
ببداية أن الأدب يبدأ من اللحن التي يصبح فيها الأدب سؤالا».
إن عمل «بلانشو»، في الواقع، سؤال مستمر للكتابة. لماذا وكيف
يصبح كاتب ما كتاباً؟ أي شيء تكون الكتابة تجربة؟ وما
هي العلاقات بين الكاتب واللغة، بين الذات المتكلمة وكلامها،
بين المؤلف وعمله؟ ما هي الكتابة؟ هي مجموعة أسئلة تبدو
سهلة ولكنها، في الحقيقة، مدوّنة، تُحدّد مساره ككتّاب.

تقلبه الفكري والأيدولوجي

إن تغير تفكير «بلانشو» وتقلبه الفكري والأيدولوجي ليس
حصراً عليه وحده. فقد أصبح هذا التحول، وهو في معظمه في
غير صالح العرب والمسلمين، عملة رائجة في غياب حركة
ثقافية عربية موجّهة للغرب ومثقفيه. فكلنا يعرف كيف فقدنا
«جون بول سارتر» الذي بدأ في لبطانة الأخيرة متفهماً
لإسرائيل، ونفس الحال ينطبق على سيمون دو بوفوار» وكذلك
على «ميشيل فوكو».

لذا يُوجِب القيام بدراسة سوسولوجية لفهم هذه الظاهرة
المقلقة. مرة، قال لي «أمبرطو إيكو»: «لا توجد جامعات عربية
تقدّم عروضاً للتعاون مع الجامعات الأوروبية. بينما قامت
جامعة القدس العبرية برئاسة فروع لها بجامعة «بولوني»
التي أدرّس فيها».

هي مجرد فكرة، فمسي أن تتفتح الأوساط العلمية والبحثية
العربية على نظيرتها في الغرب، وتكشف للأخر ما هو نير وميض
هو متفتح وما هو حدائني وتقدّم في ثقافتنا العربية/
الإسلامية.

والمفارقة أن موقف «بلانشو» على هامش التيارات المهيمنة،
سمحت له بتلقي الثناء من قبل البنيويين والمحلّين النفسانيين
اللاكانيين «لاكان» (Lacan) ومن طرف آخرين، نجد من بينهم
ماركسيين ألتوسيريين (نسبة لهـلـويس ألتوسير) و«فوكو»
وجيل دولوز». وبالرغم من مناداته بموت آخر للكتاب، فإن
نظريته ليست نظرية عن موت الفن ولا عن موت الذات. إنها،
بالأحرى، نظرية عن عزليته. «يبدو أننا نقطع بعض الأشياء عن
الفن حين نحس ما تعنيه كلمة عزلة».

في رسالة من «موريس بلانشو» إلى «فيليب مينارد» Meunard
Philippe وهو أستاذ الأدب الحديث في جامعة باريس
ويروكسكيل، تعود إلى مارس ١٩٩٢، يكتب: «سيدي، لا أستطيع
أن أجأوبك، ولا حتى قراءتك، فالمؤلف لا وجود له، وما نسميه
بالعمل الأدبي يستحب منه وجوده».

من يتكلم؟

«لم تقرأ سوى بضع صفحات، ولأنه طلب منها ذلك بهدوء»
قالت: «من يتكلم؟». «من يتكلم إذا؟» كان ينتابها إحساس
بأنها لم تكن تستطيع أن توقعه».

اللغة/الموت

عبر بعض جوانب هذا التفكير (الكتابة) الذي ينظر إليها؟
كنقي/ تأكيد للوجود وخسارة للفعل، والعمل المكتمل كنز
ليكيّة المؤلف، وكتابته التي تشبه ما هو دائم وما لا ينتهي)،
انصرف «موريس بلانشو»، بشكل تدريجي، إلى القيام بنقد
واسع جداً وراعي، أي نقد اللغة الذي يعرّفها بالمكن
المطلق والنفي المطلق، مثل حضور/ غياب: «حين نتكلم، نصبح
أسياداً للأشياء، بسهولة مريبة. أقول: هذه المرأة، وأمتلكها
حالياً! كي أستطيع أن أقول هذه المرأة، فإنه يتوجب عليّ
بطريقة أو بأخرى، أن أنزع حقيقتها كعظم ولحم، وأن أجعلها
غائبة وأن أفنيها. الكلمة تعطيني الوجود، ولكنها تعطيني
وجوداً محروماً من الوجود. إنه غياب هذا الوجود وعدمه». إن
الكلمات، ليس فقط، لا يمكن أن يكون لها معنى دون أن تتلاشى
ولكن الذات المتكلمة نفسها لا يمكن أن تتم تسميتها دون أن
تتغير. «حينما أتكلّم، يتكلم الموت في داخلي. لم أعُد، قط،
حضور (أنا) ولا أفيحي (أنا)، ولكن حضوراً موضوعياً، لا
شخصياً، حضور اسمي الذي يتجاوزني». إن الحضور نفسه
الذي بإمكانه المحافظة على الواقع وعلى حقيقة الأشياء

مقال عن نيلسون مانديلا لموريس بلانشو

ت: عبد الله الصالحي **

كان عنصر صربي جنوب أفريقيا يطبقون معادلة هيل الطائفة، «افريقيا ليس لها تاريخ».

كيف يمكن أن أتحدث أو أن أكتب، بطريقة لائقة، عن سياسة التمييز بين السود والبيض؟ وهكذا فإن ما حدث حين حرمت النازية قسماً من البشرية من الحياة ومن حق الحياة، استمر بعد الكارثة التي بدا أنها جعلت ظهور عقيدة شقية بهذه الدرجة أمراً مستحيلاً أو مستحيل الصياغة.

لقد وجد الأبرتهيد (سياسة التمييز العنصري)، تماماً، شكلاً قانوني في لحظة محددة كانت فيها الدول الاستعمارية تنهار وهي تعترف بأنها لا تملك امتياز تجسيد تنوع العقل البشري. وبالنسبة للمستوطنين الهولنديين Boers الذين استقروا في منطقة الكاب سنة ١٦٥٢ فإن كل شيء، على العكس، جرى كما لو أنهم يمكنهم عبء إيقاف الصيرورة وتحقيق معادلة «ميفل»، الطائفة والمنهورة: «افريقيا ليس لها تاريخ». إذا ما حفظنا لهم عن أعذار، فيمكننا أن نقلل إنهم لم يتغيروا وإنهم احتفظوا، بل وخصّصوا الكليشيهات للأفكار المصيبة للاستعماريين القدامى (في القرنين السادس عشر والسابع عشر حين اكتشف «مونتاني» Montaigne وجود ثقافات مختلفة، لكن متساوية).

في البداية كان هؤلاء المغامرون الباهثون عن التجذّر في بعض الأراضي المجهولة يمتلكون القوة وثقافة حصريّة وديانة محدودة فضلاً عن أنها مضطّدة. تعاقت القرون. وظلت المستلزمات القديمة ساذجة ومتأخرة على المستوى الذهني. وقامت بحماية نفسها، فقط من خلال أنظمة وقوانين شرسة ومُتناقضّة. تمّ التعاقد، بطريقة أو بأخرى، وبشكل ضمني، على أن كل واحد (مُؤنثاً كان أم أبويش) يمتلك ثقافته الخاصة به والتي لا يمكنها أن تتطور إلا في إطار فصل متبادل. هذا القرار بما يتضمنه من نفاق استسلم، بسرعة، لرعب وإرهاب الغدو وإضرورة استخدام «الجنس الأدنى» في الأعمال اليدوية. كان البيض والسود يسيرون جنباً إلى جنب، وكان هذا التعايش ضرورياً دون أن يتوقف عن أن يكون خطيراً. في كثير من الحالات، كان يتوجب على السود أن يكونوا حاضرين (من أجل الشغل)، ولكن دون أن يكونوا حاضرين (فلم يكونوا يمتلكون الحق في حضور (صريح) شخصي أو في حضور من دون شغل).

وهكذا أخرج الأبرتهيد تشريعاً صعباً التحمل، مثله مثل الرق، تقريباً. السود ضروريون، ولكنهم يحرّسون البيض بعضهم خطيراً. ثم إنّه من الجريمة أن يسمح الأسود كائنات متعلما على الطريقة الأوروبية. وإذا ما حدثت هذه المصيبة (تعلم الأسود)، فإنها ستدمر التوازن الاجتماعي، وربما ستؤدّ الشيعية أو ما يُعادلها. ومن هنا الحكم الذي صدر ضد «نيلسون مانديلا». إن كون «مانديلا» متعلماً ومتفكاً بشكل كبير جداً وكونه قارياً، لا يسمح له بالبقاء حرّاً. إن الشيوعية والطائفة والديمقراطية مفاهيم محظورة. وأخيراً، فإن القوانين لا تكفي، لأنها تحافظ على بعض الضمانات إذاً يتوجب إيقافها. إنها حالة طوارئ، حظر كل خبر عن الانغلاق على الذات، وفي الأخير، القطيعة مع باقي العالم، باستثناء البضائع، فالتجارة تظل الحقيقة الأخيرة.

لا أذكر بهذه الأمور البهيمية الفاسية، فقط كي لا تمحي من الذاكرات، ولكن كي يجعلنا هذا التفكير أكثر وعياً وبسؤوليتنا. هذه البربرية، هذه المعاناة، هذه الاغتيالات العنصرية على العن، شاركنا فيها حين استقبلناها بعض اللامبالاة، وكذلك لأن نهارتنا وليا حين لم نتفكر بها. إن ما يسترعي الانتباه جيداً هو أن الشخص الذي يدين، في غير وقته، حكومة هذا العالم، يسخر من ما يسميه: «هنا» في غير شريف-ويكل تأكيد فوعيلة لم يضعف ولم يفسد بما يحدث هناك. في عالم آخر، كما أن جمود المجموعة الأوروبية يقصي من حصة العقل الأعلى وتصيب الحضارة التي تدعي أنها تمثله. فلنظلم، إذاً، بأننا، أيضاً، مسؤولون ومذنبون، إذا لم نسمع نداء أو إدانة، أو صرخة مستفزة.

ولكن هكذا، بحيث نستطيع ترديد كلمات «بريتان برنتايام (من كبار كتّاب وشعراء افريقيا الجنوبية، وهو من البيض)، وهو يخاطب «يغيني مانديلا» (زوجة «نيلسون مانديلا»، آنذاك، وهي مطلقة في الوقت الراهن):
قُلْنَا منك.
افريقيا ستحترق.

عن كتاب «من أجل نيلسون مانديلا، غاليمار ١٩٩٦

الهوامش

- ١- إيفينا Mba مدينة أفانانية شهدت انتصار «مابيلون» على البوربون سنة ١٩٠٦
- ٢- بريس Maurice Barres (1862-1923) كاتب فرنسي، من دعاة القومية الفرنسية.
- ٣- ليون بلوم (1869-1952) Léon Blum: رجل سياسة فرنسي كان اشتراكياً وقرّاس حكومة اليمين الشعبية Front populaire سنة ١٩٣٨
- ٤- روبرت Merlín Baber (1978-1965) فيلسوف وإثنولوجي إيطالي، من كتب الأنا والآث.



قراءة الصورة الفوتوغرافية



عبد المنعم الحسني *

تحليل الرسالة المصورة يحتاج الى الغوص في أعماق تلك الرسالة لفهم معانيها فهما واعيا في إطارها وفي حدود المجتمع الذي خرجت منه أو عبرت عنه يعتمد فهم معاني الرسائل المصورة على فهم العلاقة بين « الأشياء ». كما هي في الواقع (الناس، الموضوعات، الأحداث) وعلى نظام الاشارات (signs) الذي يجعل هذه الرسائل البصرية لها معان مفهومة (Hall, 1997: 18) وكلما اشتركت مجموعة بشرية في نظام إشاري واحد (codes)، كلما اقتربت هذه المجموعة من فهم الرسالة المصورة فهما مشتركا (Fiske, 1990: 39)

تهدف هذه الورقة الى تقديم تمهيد نظري وتحليل نقدي عن سيميوطيقا الصورة الفوتوغرافية؛ أو كيف يمكن قراءة الصورة الفوتوغرافية قراءة سيميوطيقية. تبدأ الورقة بتعريف علم السيميوطيقا (semiotics) أو علم العلامات أو الإشارات. كما تناقش الورقة ماهية العلامات وعناصرها، والعلامات اللغوية والبصرية، وتصنيفات العلامات والرموز وعلاقة كل ذلك بثقافة المجتمعات.

* أكاديمي من سلطنة عمان

السميوطيقا (أو علم الإشارات):

يرجع أصل كلمة سميوطيقا (semiotics) أو سميولوجيا (semiology) (١) من الكلمة الإغريقية سيميون (semeion) وتعني إشارة أو علامة (sign) وبالتالي فإن السميوطيقا تعني علم الإشارات أو العلم الذي يقوم بتحليل المعاني عن طريق الإشارات (1: Bignell, 1997). يمتد جذور هذا العلم إلى علماء الإغريق والفلاسفة العرب الذين كانت لهم أسهاماتهم الكبيرة في هذا الجانب (انظر: قاسم، ١٩٨٦: ٢٣). إلا أن السميوطيقا الحديثة كعلم منظم له قواعده وأصوله العلمية يرجع إلى باحثين أساسيين وهما: اللغوي السويسري فريديناند دي سوسير (Ferdinand de Saussure) والفيلسوف الأمريكي تشارلز بيرز (Charles Pierce).

فريديناند دي سوسير (Ferdinand de Saussure)

دي سوسير المنطلق من خلفية لغوية يركز بصورة أكبر على الحراك اللغوي للإشارة وعلاقة ذلك بالمجتمع. هناك عنصران أساسيان للإشارة عند دي سوسير: الدال (signifier) والمدلول (signified) الدال هو العنصر الطبيعي (مثل الكلمة، الصورة، الصوت)، بينما المدلول هو المفهوم الذهني للإشارة وما ترمز إليه وهو معروف لكل من يشترك بلغة أو ثقافة واحدة (انظر شكل: ١).



(شكل ١: عناصر الإشارة عند دي سوسير)

فعندما نشاهد كلمة بقرة مكتوبة على ورقة فإننا أمام مجموعة من الأحرف «ب» و«ق» و«ر» و«ة»، هذه الأحرف هي الدال عند سوسير وهي عندما تجتمع بهذا الشكل تكون بمثابة الناقل الذي يستدعي المدلول أو المفهوم الذهني للبقرة كما هو في أذهاننا. لكن عندما يقول سائح إنجليزي بلغته فلاح عربي لا يفقهها: (Feed your cow well) فإن النتيجة هي فقدان الاتصال بين هذين الشخصين لعدم معرفة الثاني بلغة الأول. فمن الضروري لأن تصل الإشارة واضحة المعاني من وجود لغة مشتركة أو نظام اشاري واحد. لذلك فإن الإشارات اللغوية لا يمكن أن تعمل منفصلة ولكن لابد من وجود أرضية مشتركة كالكلفة والثقافة المشتركة لأعضاء المعنى لهذه الإشارة.

ومع أهمية اللغة كونها نتاجاً إنسانياً اشارياً هاماً - حسب دي سوسير-، إلا أن هناك أنواعاً أخرى من الإشارات. كما أن هناك

مجالات عديدة تفرعت من علم السميوطيقا وما زالت في مهبها النظري والتي هي بحاجة إلى جهود علمية كبيرة للتأسيس. من هذه المجالات سميوطيقا السينما، والصوتيات، وسميوطيقا الشم والتذوق وسميوطيقا الصورة الذي نهتم به في دراستنا هذه بشيء من التفصيل.

تشارلز بيرز (Charles Pierce)

بيرز (١٩٣١-١٩٥٨) يستخدم شكل ثلاثي الأضلاع ليعبر عن العلاقة بين الإشارة والموضوع والمفسرة. الإشارة هي شيء لا يمكن أن يشير إلى نفسه وإنما إلى شيء آخر وهو الموضوع. وهذه الإشارة يمكن فهمها عن طريق شخص يملك خبرة ليفسر تلك الإشارة وهذه هي المفسرة (انظر شكل: ٢).



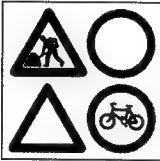
(شكل ٢: عناصر الإشارة عند بيرز)

تفسير كلمة جامعة على سبيل المثال هي نتيجة لخبرات مستخدم هذه الكلمة: فهي ليست مدرسة ابتدائية أو مستشفى. لافرق في التفسير بين المتلقي والناقل فالتفسير هو عملية ذهنية لمستخدم الإشارة سواء كان هذا المستخدم متحدثاً أو مستمعاً، كاتباً أو قارئاً، مصوراً أو مشاهداً للصورة. (Flake, 1990: 42)

بيرز، من هذا المنطلق، يهتم بالفكرة الإنسانية لفهم الإشارة. فهو يهتم أكثر بالمعنى الذي تنتجه الإشارات من خلال خبرات الأفراد وعرفاتهم بالموضوعات.

فئات الإشارة:

هناك ثلاث فئات أساسية للإشارة: الأيقونة (أو التمثال) والدليل أو المؤشر والرمز (Bransford, 1990: 11). تتحدد الأيقونة العلاقة بين الدال والمدلول. الصور الفوتوغرافية يمكن أن تعد مثالا بسيطاً على اللغة الأولى للإشارة (الأيقونة)؛ بمعنى أن الشيء (طفل، حيوان، شجرة... الخ) تكون مثل ما هي في الواقع. بينما العلاقة بين الدال والمدلول في المؤشر هي علاقة سببية. فالمدخان على سبيل المثال يشير إلى وجود نار؛ ذلك أن النار عادة تسبب الدخان حيواناً. (Collier, 1991: 134). لكن لا يوجد علاقة مباشرة أو سببية بين الإشارة والموضوع في الفئة الثالثة (الرمز). فالعلاقة هنا تكون اعتباطية أو افتراضية. فالمصافحة باليد تشير إلى التحية. تنبغي الإشارة هنا إلى أنه لا يوجد فصل تام بين فئات الإشارة الثلاث: فهي قد تكون أيقونية تمثالية ومؤشراً أو رمزية.



البصرية بداخلها.
لا يمكن الحديث عن
الاشارات البصرية من
التطرق الى الجهود
الكبيرة التي قدمها
رولان بارت
(Roland Barthes) في مجال
السميوطيقا بشكل عام

وسميوطيقا الصورة
بشكل خاص. يتضح
ذلك في مقاله «الرسالة
المصورة» (Photographic Message) الذي نشر في كتابه الشهير:
Image-Music-Text (1977: 15-31).

يرى رولان بارت أن الصورة الفوتوغرافية كرسالة تتكون من
ثلاثة عناصر أساسية: مصدر الرسالة، القناة التي تمر عبرها
الرسالة و المتلقي. يمثل جانب المصدر المصورون الفوتوغرافيون
أو من يختار الصور ويضع عناوينها أو التعليقات المصاحبة لها.
أما القناة فهي الوسيلة الاعلامية سواء كانت مطبوعة أو مرئية أو
إلكترونية التي يتم عن طريقها نقل هذه الرسالة المصورة إلى
المتلقي (انظر شكل: ٤).



الإشارية والإيحائية في الصورة الفوتوغرافية

ويرى رولان بارت أن هناك مرحلتين أساسيتين لقراءة الصورة
الفوتوغرافية وهي المعنى الإشاري (Denotation meaning) والمعنى
الإيحائي (Connotation meaning). المعنى الإشاري هو المرحلة الأولى
من الرسالة وفيها يتم وصف العلاقة في الإشارة بين الدال وهو
المفهوم الطبيعي للإشارة ومثالها الصورة الفوتوغرافية والدلول
وهو المفهوم الذهني لفحوى الرسالة ومثالها ما يعنيه موضوع
الصورة بالنسبة للمشاهد. فالمعنى الإشاري للرسالة المصورة هو
ماتلقطه آلة التصوير للحدث: فهي عملية ميكانيكية بحتة يوجد
معنى واحد واضح ومحدد ومباشر هنا: فألة التصوير تسجل

فهم عناصر الإشارة ومكوناتها يستند إلى قاعدة مجتمعية
تاريخية وطريقة تفسير واستخدام هذه الإشارة لدى مجموعة
بشرية معينة لانتاج معانٍ إيحائية معينة. (37: Nichols, 1994: 37)
أكثر من ثلاثين عامًا على سبيل المثال كانت إشارة «مشعل
التعليم» تستعمل كإشارة مرورية تحذر السائق بتخفيف السرعة
لأنه يسوق بقرب مدرسة المعنى الإقناعي الذي يشير إلى مكان
التعليم أصبح بعد فترة غريب وغير مقنع لدى الكثيرون فتم
استبداله إلى إشارة «طفلاً يعبران الطريق» (12-11: Branstetter, 1996: 11-12)

الأيقونة
الدليل (المؤشر)
الرمز

← ثقافة المجتمع وتاريخه

(شكل ٢: ثنائيات الإشارة)

نظام الشفرات (Codes)

الشفرة هي عبارة عن نظام يجتمع فيه عدد من الاشارات يتم الاتفاق
عليها بين أعضاء مجموعة بشرية معينة تستخدم تلك الشفرة
وتفسي عليها معانيها التي تنتج عبر الشفرات السابقة الثقافية
والاجتماعية لمستخدميها (65: Sullivan, 1994: 64; 64: Fiske, 1990: 64) وهناك
خمس خصائص أساسية للشفرات يمكن تلخيصها فيما يلي:

١. هناك بعد نموذجي (paradigmatic) وبعد تركيبى (syntagmatic) في
الشفرات. المفهوم الأول عبارة عن وحدة واحدة أو مجموعة من
الوحدات من بين عدة يمكن الاختيار من بينها. المبادئ التي
تتألف منها هذه الوحدات يطلق عليها البعد التركيبى.
٢. تشير كل الشفرات إلى معانٍ: فهي عبارة عن مجموعة من
الاشارات التي تشير إلى شيء معين وليس أيها.
٣. تعتمد كل الشفرات على اتفاق مسبق بين مستخدميها الذين
يشتركون في خلفيات ثقافية واحدة.
٤. تعد كل الشفرات عمليات اتصالية وهويات اجتماعية معينة.
٥. تنقل كل الشفرات عبر وسائل اتصال جماهيرية أو اتصالات
مباشرة.

بعد استعراضنا لمفهوم السميوطيقا وعناصر هذا العلم من
اشارات وشفرات عبر رواده وجذوره التاريخية سنركز اهتمامنا
في السطور القادمة على الإشارة البصرية المصورة أكثر من
المكتوبة أو المسموعة وذلك لمحدودية الورقة وتركيزها على هذا
الجانب.

الرسالة المصورة:

اشارات المرور الضوئية، الفسائين، الألوان، الصور الفوتوغرافية،
الرسوم، المنحوتات... كل هذه عناصر تحتوي العديد من الاشارات



تشرشل كما صورته كارش

هناك ستة عناصر أساسية - حسب بارت (1977) - تؤثر في انتاج وتصميم المعاني الإيحائية في الصورة الفوتوغرافية بشكل عام وهي: التأثيرات الخادعة (trick effects) ووضعيات الصورة (Pose) والموضوع (object) وجاذبية الموضوع للتصوير (photogene) والجمالية (aestheticism) والتركييب (syntax).

١- التأثيرات الخادعة (trick effects)

يمكن استخدام التقنية القديمة مثل المونتاج اليدوي أو التركيب الرقمي في عمليات مزج أكثر من صورة في صورة واحدة وبالتالي معنى مخالفا عن عرضها لوحدها

٢- وضعية الصورة (Pose)

وضعية الصورة المشهورة التي التقطها مصور البورتريه الشهير يوسف كارش لرئيس الوزراء الأسبق ونستون تشرشل أكبر مثال عن أوضاع الغضب والتوتر والغليان التي كان يعيشها تشرشل في تلك الفترة الحرجة التي مرت بالعالم، وقوة اللقطة في اختفاء السيجار الكوبي (رفيق تشرشل الدائم) منها.

٣- الموضوع (object)

طاولة مكتب عليها اليوم صور.. نوتات موسيقية.. قنينة زهور.. الزهور ذابلة.. علبة أدوية.. أشروطة مسجلة تبرز منها مقاطع من عناوينها سواح: قارئة الفنجان.. نبتديء منين الحكاية.. الصورة مأهودة بالأبيض والأسود مع اضاعة خافتة يغلب عليها القتامة.. من كل الاشارات الموجودة وبعد تحليل الشفرات نعرف أننا في غرفة لفنان (لنوتات الموسيقى + الأشرطة المسجلة)، الجوقام يوهي بالكأبة والفرار (زهور ذابلة+ تقنية الاضاعة)، عناوين الأشرطة توحي أنها لفنان عربي (اللغة)..اليوم الصور يوهي



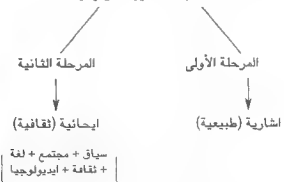
التأثيرات الخادعة (trick effects) - by John N. Cohe

الحدث كما هو أو كما نراه العين المجردة في الواقع. ولا يمكن لأي شيء آخر-حتى الرسم- أن ينافس التصوير الفوتوغرافي في تسجيله للواقع (Barthes, 1977 44-45). يمكن القول إذن أن الرسالة الاشارية للصورة الفوتوغرافية هي الصورة ذاتها. تلك الصورة الواضحة التفسير والتي لا يمكن الاختلاف عليها. لكن اذا تدخل الإنسان عبر استخدامه آلة التصوير وتفسيره للصورة سيكون للرسالة معنى آخر وهو المعنى الايحائي

اذا كانت الاشارية في الرسالة المصورة قد عرفت على أنها العلاقة بين الاشارة والموضوع، فإن الايحائية هي المرحلة الثانية من الرسالة المصورة وتعني العلاقة بين الاشارة والموضوع والشخص المعبر (Bild: 20) نجد هنا عنصرا ثالثا قد تمت اضافته وهو الانسان أو الشخص الذي يتدخل في المعنى الايحائي للصورة الفوتوغرافية عن طريق اختياره لتقنيات المعالجة أو التأثيرات أو طريقة العرض أو الاخراج النهائي للصورة.

لفهم المعنى الايحائي للرسالة المصورة لابد من معرفة الواقع الثقافي والمعرفة الاجتماعية اللذين يفسران الاختلاف في النظر الى الرسالة المصورة بين مجتمع وآخر. فقراءة أي صورة فوتوغرافية تعتمد على تاريخ ذلك المجتمع وكيف يستخدم الناس هذه الاشارات ضمن سياقات محددة لانتاج المعاني الايحائية. فساعة البيج بن (Big Ben) لدى البريطانيين تعني مباشرة رمز البرلمان والديمقراطية بينما هو مكان سياحي وطراز معماري جميل لغيرهم من ملايين السياح. وصورة البقرة في بعض أجزاء الهند تمثل قيمة هامة دينية وأسطورية، فهي لدى عدد من القبائل الهندية مقدسة، بينما لا تعني شيئا أكثر من الغذاء (الحليب واللحم) أو اشارة الى الريف في مجتمعات أخرى مثل بريطانيا ونهولندا. تعني البقرة في مفهوميها الذهني للعنانيين مثلا دلالة على الغباء أو عدم المفهومية (انظر شكل ٦).

مراحل قراءة الصورة الفوتوغرافية



(شكل ٦) مراحل قراءة الصورة الفوتوغرافية سيميوطيقيا



عبدالحليم حافظ على فراش المرض

تتمثل كمية كبيرة من المعلومات يمكن أن تفقد عند استخدام الأبيض والأسود فقط (١٩٩٥ ٢٣٣) لكن ميلي (Mill) يعتقد أن الصورة الملونة تحتاج إلى سرعة أبداً عادة من تلك المأخوذة بالأبيض والأسود:

cited in Schuneman, 1972:36) إلا أن حديث ميلي لا يعتد به كثيراً الآن بمعنى أنه قديم نسبياً (١٩٧٢). فهذه المشكلة قد تم التغلب عليها مع اختراع أفلام ذات حساسية عالية تصل إلى (١٦٠٠ ISO) وبالتالي لم تعد عانقا.

لكن يمكن القول أن على من يصور بالألوان عليه أن يعرف أثر الألوان ومعانيها في الصورة ولا يأتي اختياره للألوان اعتباطاً أخذ أكثر من لون أساسي في الصورة قد يشتت النظر، كذلك فإن تصوير الخلفية مشوشة (out of focus) قد لا يكون مناسباً، لا بد أن يكون تصوير الخلفية محايداً في الألوان، أن صندوقاً أحمر اللون أو ورقة صفراء تجذب العين سواء إذا كانت الخلفية مشوشة (out of focus) أو محددة المعالم (Koen, 1995: 140)

من جانبه يضيف هاسمان نقطة أخرى عند استخدامنا للألوان،

فيري أنه يلتقط الصورة ملونة عندما يعتقد أنها تضيف شيئاً للقصة المصورة، فبعض الأجزاء عندما تكون حمراء، زرقاء أو خضراء، فإنها تضيف بعداً آخر لمضمون الصورة

(cited in Schuneman,

op.cit. 86)



تصوير ريتشارد ستاكس

باسترجاع الذكريات.. الأدوية توحى بالألام والمعاناة التي كان يعاني منها الفنان.. من خلال معرفتنا بسياق المجتمع وثقافته نعرف أنها أغاني الفنان الراحل عبدالحليم حافظ.. والصورة مأخوذة بمناسبة ذكرى وفاته

٤- جاذبية الموضوع للتصوير (photogene)

الصورة هنا نفسها رسالة إيحائية. تأتي هذه الإيحائية من خلال قدرة الفنان المصور على خلق وإبداع ما يريد تصويره عن طريق استخدامه لعناصر الإضاءة والديكور وسرعة اللقطة والطباعة وغيرها من تقنيات التصوير الفوتوغرافي التي تساعد على إبراز جماليات الصورة الفوتوغرافية فالصورة بعد ذاتها عنصر جذب له دلالاته الإيحائية

٥- الجمالية (aestheticism)

إذا كانت التقنية هي الأساس في البند السابق فإن القواعد الفنية التي تساعد على صنع الإيحائية هنا: وذلك من خلال مراعاة المصور الفوتوغرافي لقواعد الفن العامة في التكوين والخط والتوازن والتباين وغيرها من القواعد الأساسية في الفن.

٦- التركيب (syntax)

عندما يجتمع عدد من الصور المتلاحقة لحدث ما فإن تأثيرها الإيحائي قد يكون أكبر. من أشهر الأمثلة هنا صورة حرق الراهب البوذي لنفسه حتى الموت في عام ١٩٦٢ في مظاهرة ضد ما كان يعتقد البوذيون باضطهاد الحكومة الفيتنامية للبوذيين (انظر Evans 1978:175 Faber, 1978 132)

تشكيل برج إيفل الفرنسي وكيفية بنائه يمكن أن تؤثر على المشاهد -رخاصة الفرنسي الذي ينظر للبرج بصورة مختلفة عن غيره- من حيث البناء يمثل التقدم دائماً كقيمة فنية وهنا تمثل اللوحة بناء الإنسان.

اللون مقابل الأبيض والأسود:

من القضايا المثيرة للجدل في عالم التصوير وقوة للوحة والمعاني الإيحائية التي التي تمتعها هي استخدام الألوان أو عرضها بالأبيض والأسود. يرى كوبر (Koben) أن الصورة الملونة



تصوير ريتشارد ستاكس

بناء برج إيفل

(المرجع السابق: ١٣٥)

(Reference) وبالتالي نجد

(شكل ٧: المرحلة الأولى والثانية لتشكيل المعاني)



أن هول يتفق مع بيرز في تركيز الثاني على العلاقة بين الإشارة والموضوع فيما أسماه المرجعيات (Referents) كما أن الاثنين يشتركان مع بارث في أهمية البنية الصلبة (content) والثقافة المشتركة لفهم المعاني الأيحائية للإشارات.

حركة الجسم وانطباعات الوجه و الايماءات (Gestures)، الخ كلها عناصر تساعد الباحث أو القارئ لتحليل الشفرات الثقافية وبالتالي القراءات الأيديولوجية أو الأسطورية (Hall, 1981: ٢٠٠-٢٠١). وتعرف الأبعاد الأيديولوجية عن طريق أفكار ومصالح واهتمامات جماعة أو مجموعة من الناس في مجتمع معين. نجد ذلك واضحا في الصور الصحفية أو الصور التلفزيونية الاعلامية أكثر من الصورة الفوتوغرافية الفنية والتي تعبر عن المعاني الأيحائية بطرق غير مباشرة عادة (انظر الصني، ١٩٩٩: ٩٥-١٠٤).

إذا كان تركيز بارث (Barthes) على الأسطورة في تفسيره للرسائل المصورة فإن هول (Holl) يوجه التفكير أكثر إلى المعاني والخصائص الأيديولوجية لهذه الرسائل (انظر: Wolcott, 1988: 100). وبالتالي فإن المعاني الأيدولوجية تختلف حتى في المجتمع نفسه. أو يمكن أن يكون الأب له اتجاه أيديولوجي مختلف عن الابن وبالتالي يفسر مايرى حسب اتجاهاته. كذلك فإن من يملك القوة دائما يحاول فرض سيطرة المعاني الأيديولوجية التي يريد لها من خلال الرسائل الاعلامية العامة.

عندما تقلت الصورة من سلطة القريب فأنها قد تناولت تشكيل أساطير وإيديولوجيات جديدة غير مسبقة بعيدا عن تلك الصور التي كرسها الوسائل الاعلامية عبر سنوات طويلة. الجندي الأمريكي في العراق والضمفوطات النفسية التي يتعرض لها يمكن تحويلها صورا فوتوغرافية فنية وبالتالي تبدأ صورة أخرى في التشكل غير الجندي الأمريكي المتفوق دائما.

الناس- حسب ستوربات هول (Holl) الذين يشتركون في ثقافة واحدة تتكون لهم «خارطة ذهنية واحدة» وبالتالي يشتركون في تفسيرهم للرسائل المصورة ومن الصعب على من هم خارج هذه الخارطة فهم هذه الرسائل المصورة.

الإشارات في لوحة حياة البادية لفخمس المصاري هي كالتالي: تخطيط لامرأة، دلو، قطرات مائية، أعمدة، خلال، سواد، قمر. ففى هذه اللوحة من الصعب على البريطاني أو الصيني مثلا أن يتعرف على كنه الكائن البشري هنا كونه امرأة أو رجلا؛ لأن الصورة غير واضحة المعالم بداية فهي سلويت كما يطلق عليها تصويريا بمعنى التعبير عن المشهد بظلال سواد. كما أن الوجه لا يتضح معالمه من خبرتنا للوجه البشري العادي والمكون من عينين، وأنف، وفم، وأذنين وإنما نجد هنا خطأ مستقوما لا يعرفه القادم من ثقافة غير عمانية. هذا الخط هو البرقع العماني والذي يعتبر أحد العلامات المميزة في بعض

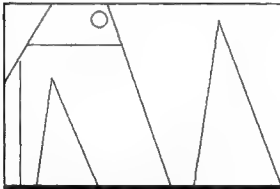
مناطق السلطنة كالباطنة.

حركة الجسم وانطباعات الوجه و الايماءات (Gestures)، الخ كلها عناصر تساعد الباحث أو القارئ لتحليل الشفرات الثقافية وبالتالي القراءات الأيديولوجية أو الأسطورية. وتعرف الإبعاد الأيديولوجية عن طريق أفكار ومصالح واهتمامات جماعة أو مجموعة من الناس في مجتمع معين. نجد ذلك واضحا في الصور التالية التي وفق الصور في رسم ملامحها عن حركة اليدين وطريقة جلب الماء من البئر (الطوي).

الصورة هنا نفسها رسالة أيحائية تأتي هذه الأيحائية من خلال قدرة الفنان المصور على خلق وإبداع ما يريد تصويره عن طريق استخدامه لعناصر الأضواء والديكور الطبيعي وسرعة اللقطة والطباعة وغيرها من تقنيات التصوير الفوتوغرافي التي تساعد على إبراز جماليات الصورة الفوتوغرافية فالصورة بعد ذاتها عنصر جذب له دلالاته الأيحائية. كما كان لوجود القمر-وهو علامة فنية رومانسية قديمة- والأضواء المتدرجة من السواد إلى الأزرق الحامق، ثم الفاتح ليعود إلى البياض (المتفائل) الذي يشكل بداية نهائية كما هو في الثقافة العمانية والعديد من الثقافات العربية يعطي بعدا جماليا آخر لرؤية المصور عن حياة البادية في عمان.

خاتمة

قدمت هذه الورقة تمهيدا نظريا مع بعض المحاولات التطبيقة حول قراءة الصورة الفوتوغرافية الفنية قراءة سمبولية. أشارت الورقة إلى أهمية العلامات حولنا وبالتالي أهمية الاشتراك في خارطة علامانية ذهنية واحدة سواء على مستوى القرى والمدن في المجتمعات البسيطة أو على مستوى الدول والمدنات الكبرى. علم سمبوليا الصورة للفوتوغرافية لم يظ - كغيره من فروع السمبوليقا- بالاهتمام من قبل السمبوليين: من هنا تأتي أهمية دراسة هذا الموضوع بأسلوب منهجي يتيح المجال للتركيز



(شكل ٨: مسطحة لصورة فوتوغرافية)

حياة البادية تصوير: خميس المصاري

<http://www.force8photodigital.com/force8/effects.html> [5/8/2003].

<http://www.nabdh-alm3ani.net/oran/oromictures.htm> [24/11/2003]

Hodgson F (1993) *Sub-editing: A Hand Book of Modern Newspaper Editing and Production* (Second Edition) Oxford: Focal Press.

Jensen K. (1995) *The Social Semiotics of Mass Communication*. London: Sage.

McQuail, M. (1994) *Mass Communication Theory: An Introduction* (Third Edition). London: Sage Publication.

Morgan J (1994) *See What I mean? An introduction to visual communication* (Second Edition). London: Edward Arnold

Nichols B. (1994) The Analysis of Representational Images in Corner J. and Hawthorn J. (eds.) *Communication Studies: An Introduction* (Forth Edition) New York: Routledge. pp.36-41

O Sullivan, et.al.(1994) *Studying the Media: An Introduction*
London: Edward Arnold

Poërce Charles S (1968): *Selected Writings*. New York: Dover.

Saussure Ferdinand de (1974): *Course in General Linguistics* (trans. Wade Baskin). London: Fontana/Collins).

Sackman, J. (2003)

سيناريو

فيلم

الساعات

ترجمة: مها لطفي *

(تمة العدد السابق)

سيناريو: دافيد هير عن قصة الكاتب: مايكل كونيجهام



«الساعات» هي قصة ثلاث نساء يبحثن عن معنى لحياتهن يكون أكثر حيوية وأكبر أملاً. كل واحدة منهن تعيش في زمان ومكان مختلفين، تجمعهن أشواقهن ومخاوفهن. فيرجينيا وولف، في إحدى ضواحي لندن في أوائل ١٩٢٠ تصارع الجنون فيما هي تكتب روايتها العظيمة الأولى: «السيدة دالوي». لورا براون، في لوس أنجلوس، عند نهاية الحرب العالمية الثانية، تقرأ كتاب «السيدة دالوي»، فتجد فيه ما يوحي لها بأن تعيد النظر في حياتها كزوجة وأم، فتقوم بتغييرها. كلاريسا فون، في مدينة نيويورك الآن، نموذج عصري لبطله قصة فيرجينيا وولف، «السيدة دالوي». إنها غارقة في حب صديقها ريتشارد، شاعر عبقري يفتك به مرض فقدان المناعة. تتشابك قصصهن مع بعضها البعض لتلتقي في نهاياتها عند لحظات تتجاوز الوجود المادي إلى إدراك مشترك...

* مترجمة من لبنان

٤٠- منزل هوجارث. غرفة الاستقبال نهال / داخلي
 شقيقة فيرجينيا، فانيسا بيل، تنتظر في غرفة الاستقبال.
 رغم أن فانيسا في الرابعة والأربعين، وتكره فيرجينيا قليلاً إلا أنها تبدو أصغر سناً وأكثر انفتاحاً وقدره على المسايرة والاندماج بالآخرين.
 كانت قد أرسلت ابنتها الصغيرة لتلعب في الحديقة إذ جاءت فيرجينيا تتبعها لوتي.
 فانيسا فيرجينيا:
 يقلبان بعضهما. تضحك فيرجينيا ضحكة تأمرية.
 فيرجينيا: يعتقد ليووارد أن هذه نهاية الحضارة. الناس الذين تدعهم في الرابعة يأتون في الثانية والنصف...
 فانيسا: يا إلهي.
 فيرجينيا: براءة!
 فانيسا انتهت من الغداء أبكر مما توقعنا
 فيرجينيا: اضطرت أن أشحن ثيللي إلى لندن لشقري ونجيبلاً محللاً.
 تجبه فيرجينيا بمرح نحو الحديقة، ولكن فانيسا تعلق بصورة مرضية على سمع من لوتي.
 فانيسا: أه يا فيرجينيا ألم تعودي خائفة من الضم ' تغادر لوتي وهي تبسم، بينما تجبه المرأةتان نحو الحديقة.
 ٤١- منزل هوجارث الحديقة. نهال / خارجي
 تجلس فيرجينيا وفانيسا في حديقة منزل هوجارث ترافان الأولاد يلعبون.
 فيرجينيا: وكيف حاله، يا أختاه؟
 فانيسا: جنوني. لقد كان الأمر مهزلة في لندن.
 فيرجينيا: مهزلة. كيف؟
 فانيسا: مشغولة جداً.
 فيرجينيا: لماذا تبدو الأشغال وكأنها مهزلة؟
 فانيسا: كان من الممكن أن أدعوك إلى مجموعتنا، ولكني أعرف أنك لن تأتي.
 فيرجينيا: هل نويت ذلك فعلاً؟
 تنظر فيرجينيا مندهشة بشكل صادق.
 فيرجينيا: كيف عرفت أنني لن آتي؟
 فانيسا: اعتقدت أنك لا تأتيين إلى المدينة.
 فيرجينيا: لم تعودي تطلين مني ذلك
 فانيسا: ألمت ممنوعة من المجيء؟ ألا يمتنع الأطباء من ذلك؟
 فيرجينيا الأطباء!
 فانيسا: ألا تهتمين بأراء أطباءك؟
 فيرجينيا: ليس عندما يكونون حذقة من الفكتوريين الكرهين.
 تنظر فانيسا جانباً، مندهشة من عدم ترددها
 فانيسا: إن؟ ماذا تقولين؟ هل تشعرين أنك أفضل حالا؟ هل هذه الفلقة بالنفس جعلتك أقوى؟
 فيرجينيا: أنا أقول يا فانيسا إنه حتى المجانين يحبون أن يؤخذ

رأيهم.
 تتحرك فيرجينيا إلى الأمام. تتوقف فانيسا ثانية وقد صدمت قليلاً
 تتجهان نحو أطفال فانيسا الثلاثة الذين تجمعوا في مجموعة بالقرب من الشجيرات حول شيء لا يرى بعد. جوليان بيل في الخامسة عشرة، قوي البنية، شديد العضل؛ كوينتين بيل في الثالثة عشرة، يبدو كأنه جندي، وإنجيلا جارتنت فتاة خارقة الجمال صغيرة في الخامسة من عمرها
 فانيسا: مرحباً أيها الأولاد.. ماذا معكم؟ ماذا وجدتموه؟
 جوليان: وجدنا عصفوراً.
 فانيسا: حقاً؟ أين وجدتموه؟
 جوليان: اعتقد أنه قد يكون سقط من الشجرة!
 يحمل كوينتين بيل بين يديه طائر سمان في حالة نزح، كصرة من الريش الرمادي.
 فانيسا: يا إلهي، فقط لو ننظر إليه.
 كوينتين: إنه حي اعتقد أنه باستطاعتنا إنقاذه.
 فانيسا: نلقه؟
 تعبس فانيسا
 فانيسا: اعتقد أنه عليك أن تكون حذراً يا كوينتين. هناك وقت للموت قد يكون هذا الوقت هو وقت العصفور. تعصر فانيسا يد فيرجينيا غريزياً خوفاً من أن يلقاها مثل هذا الكلام.
 جوليان: تعالوا لنلنطق قليلاً من العشب. نلنطق بعض العشب لنصنع منه قبرا.
 فانيسا على وشك الاحتجاج ولكن جوليان يلقاطها.
 جوليان: أنا أقول فقط على الأقل سيكون له سرير ليموت عليه كوينتين: تعالي يا نسا، لنصنع له قبرا.
 فانيسا: يا إلهي، أه حسناً. أنا سأتي، انتظري إنن.
 تركض فانيسا مع الأولاد.
 ٤٢- منزل هوجارث حديقة. نهال / داخلي
 تصنع إنجيليكا سريراً من القش. ذهب الآخرون لالتقاط الحشائش. تظهر فيرجينيا من فوق إنجيليكا ومعهما بضعة وردات صفراء.
 فيرجينيا: هل تعتقدن أنها ستحب الورد؟
 إنجيليكا: نعم.
 فيرجينيا: دعينا نضع وردهاً حول العشب.
 تركض فيرجينيا بالقرب من إنجيليكا وتساعد في صنع السرير الصغير. الطائر مدد على أحد جانبيه وعن بعد ينادي الأولاد والدتهما «يا أمه» نود أنواعاً جيدة هنا. «يا أمه! يا أمه»
 إنجيليكا: هل هي أنثى؟
 فيرجينيا: نعم لأن الإناث أكبر وأقل ألواناً.
 يوضع القش والعشب والأوراق في دائرة غير سوية. تتخضض إنجيليكا بيديها العصفور الميت ثم تضعه أرضاً مسوية سابقه أسفل جسمه.
 تزين إنجيليكا وفيرجينيا دائرة الأوراق بالورد.
 إنجيليكا: ماذا يحصل عندما نموت؟
 فيرجينيا: ماذا يحصل؟ نعود إلى المكان الذي جننا منه.

زجاجات من الإسبرين. إلخ تتناول بعض رجالات الحبوب
المنومة الموصوفة لها. تفتت الحقيبة القماشية وتضع الزجاجات
داخلها وتخرج

٤٦- منزل براون غرفة الجلوس / نهار / داخلي
تخرج لورا من غرفة النوم ومعها حقيبة القماش. ينظر ريتشي إلى
أعلى مرة ثانية محاولاً معرفة أين كانت تتجه لورا مباشرة نحو
المطبخ، حيث تضع الحقيبة على سطح عال بعيداً عن متناول الطفل.
تتناول لورا مرة ثانية الدقيق والبيض.

لورا: مرحباً، يا خنفساتي، لدي فكرة. سوف نقوم بصنع كعكة أخرى
سوف نصنع واحدة أفضل.

ريتشي: ما الذي حصل للأولى؟
تبتسم لورا باتجاهه وكأن كل شيء أصبح طبيعيّاً
لورا: ثم بعد ذلك، اعتقد أن علينا أن نغادر

٤٧- شقة كلاريسا / نهار / خارجي
٢٠٠١. تضغط أصبع أحد القادمين مباشرة على زر الهاتف
الداخلي. لويس واترن رجل ذو مظهر مهيب، فضي اللون، جذاب

في أواخر الأربعينيات يرتدي ثياباً
مريحة غاية في الأناقة. كان يوماً
ما رجلاً حسن المظهر، ولكنه الآن
بهت قليلاً. عصبي، بذل جهداً ليقنع
الجرس.

بعد برفة من الزمن يسمع صوت
كلاريسا.

صوت كلاريسا: نعم؟
لويس: كلاريسا، إنه لويس. لويس
واترن.

كلاريسا: لويس؟ يا إلهي جئت باكراً.

لويس: هل يضايقك هذا؟ يا يمكن ذلك؟

٤٨- شقة كلاريسا- البهو / نهار / داخلي
ضغلت كلاريسا زر الباب، ويدخل لويس إلى بهو البناية
ويبصرها هو يفعل ذلك تفتتح كلاريسا باب الشقة على مصراعيه
لترحب به، ترتدي مريضة حول وسطها وقفازات خضراء بلاستيكية.
شعرها غير مشط، ومن الواضح أن لويس قد قاطعها في منتصف
عملها. إنها تستمع إلى أسطوانة CD تزقق في الخارج خلفها.

كلاريسا: لماذا أزعج؟ أنا مسرورة جداً.
لويس: حسناً الآن.

يتعانقان ويمسكان بعضهما لفكرة من الزمن تعبيراً عن حاجة
ماسة في داخلهما. ثم تغلت كلاريسا فتلاحظ أن عيني لويس
مبطلتان

لويس: أشعر أنني قاطعك
كلاريسا: ماذا، كلا؟

لويس: أعرف أن الحفلة في الخامسة ولكنني طرقت إلى هنا هذا
الصباح، تلف كلاريسا برهة من الزمن وهي تهرز رأسها.

إنجيليكا لا أنكر من أين أتيت
ميرجينيا ولا أنا أنكر.

تعيث إنجيليكا، محاولة أن تفهم
إنجيليكا، تبدو صغيرة جداً.

فيرجينيا نعم، هذه أحد الأشياء التي تحدث. تبدو أصغر مما نحن
إنجيليكا ولكن علائم السلام تظهر علينا

تبتسم فيرجينيا لما قالته إنجيليكا. فجأة تصل فانيسا مع الأولاد،
وتفجر حيويتها لحظة الهدوء.

فانيسا هل انتهى الأمر؟ هل انتهينا من المهمة؟ هل أتمننا مراسم
جنارة العصفور؟ هل تمت مراسم الدفن؟

ميرجينيا انتهت.
فانيسا: حسناً شيء جيد. هل سنحرم من الشاي كلياً لأننا وصلنا
قبل الوقت؟

تركض إنجيليكا بعيداً سعيدة بالمهمة التي قامت بها ولكن
فيرجينيا لا تتحرك.

فيرجينيا كلا، لمبدأ لا
فانيسا حسناً إذن

تقول فانيسا «تعالوا يا أولاد» وتسير
بعيداً نحو المرح مع جوليان وكوينتين

يتبادل الجميع أطراف الحديث وهم
ساترون.. يسأل جوليان «أين ذهبت

تجلبني؟» تجيبه فانيسا: «اضطرت أن
تذهب إلى لندن لشخص زنجبيلاً».

جوليان: «هل أغضبتها ذلك؟» فانيسا
«فيرجينيا تقول كثيراً» كوينتين

«يعجبني أن أرى فيلي غاضبة. منظرها
يبدو مضحكاً.» ثم يسود الصمت.

ترك فيرجينيا لوجدها. لم تتحرك من مكانها. مازالت تنظر إلى قبر
العصفور. العصفور يتمتع بسلام مثالي محاطاً بأوراق الزهر. تنظر

فيرجينيا - ثم تأخذ بإغلاق عينيها ببطء
تسحل وجهها إلى قناع الموت.

٤٩- منزل براون غرفة النوم / نهار / داخلي
١٩٥١. لورا مستلقية على السرير وعلى وجهها نظرة تماثل تلك التي

على وجه فيرجينيا. ثم تنهض من السرير بانديفاع
٤٤- منزل براون، الحمام

نهار / داخلي
يجلس ريتشي لوحده يلعب بألعابه على البساط. ينظر إلى أعلى، لا

يؤفته شيء، بينما تخرج لورا من غرفة النوم. تبتسم له ابتسامة
مغشية، وتسير عبر غرفة الجلوس لتلتقط حقيبتها القماشية

المركشة الموضوعة على المقعد
تأخذها معها وتذهب إلى الحمام.

٤٥- منزل براون. الحمام / نهار / داخلي
تفتح لورا الدواب ذا المرايا المعلق فوق الحوض. في داخله بضغ



كلاريسا سوف يسعد ريتشارد للغاية بحضورك. سوف يسعد برؤيتك

لويس: هل تطنين ذلك؟

كلاريسا: بالطبع بالطبع سوف يسعد.

تسود بهمة من التردد

كلاريسا: ما الذي فعلته؟ يجب أن ندخل.

٤٩- شقة نهال / داخلي

تقود كلاريسا لويس إلى الشقة، وتزج مريحتها، يتبعها لويس، متردداً، متسائلاً عن سبب اندهاشها لرؤيته مجدداً.

لويس: هل أنت بخير؟

كلاريسا: أه حتماً. لا شيء. إنها فقط الحفلة.

لويس: أه حسناً.

يجعل لويس نظره في أرجاء الغرفة. كل ما فيها أزعج إلى جانبها. هنالك باقات من الأزهار في كل مكان. الورد الأصفر هو الطاغى.

تدير كلاريسا جهاز الأسطوانة على أغنية لجيسي نورمان وهو يعني إحدى أواخر أغاني شتراوس.

لويس: واو، إنه يبدو جميلاً. هل أنت مازلت مع...

كلاريسا: نعم. مازلت معها. نعم. عشر سنوات. هذا جنون.

لويس: ما الجنون في ذلك؟

تهز كلاريسا رأسها محرجة.

كلاريسا: ليس لسبب ما. هل نتناول كأساً؟

لويس: بعض الماء.

كلاريسا: حسناً

٥٠- شقة مطبخ نهال / داخلي

ترفع كلاريسا الغطاء عن الحلة الكبيرة الملأى بالمعاصر والتي تقلى على الموقد. نشاهد في أرجاء المطبخ المقادير اللازمة لصنع فطيرة سرطان البحر الملفوفة. تلقى كلاريسا نظرة، ثم تخلع ففاضها البلاستيكي، تملأ الكؤوس بالثلج والمياه الغازية. تتطلع عبر المطبخ إلى المكان الذي يقف به لويس لوحده وهو لا يزال يبدى إعجابه بالشفقة

لويس: وهل مازلت تعملين محررة؟

كلاريسا: أه، بالتأكيد

لويس: ومازلت مع نفس الناس؟

تومئ كلاريسا برأسها.

كلاريسا: كيف حال سان فرانسيسكو؟

لويس: أه: إنها ذلك النوع من المدن التي يطلب منك الناس أن تحبها

يتوقف لويس لبرهة من الزمن ينظر إلى صورة لريتشارد موضوعة في إطار، وهو في مقتبل العمر، تبدو عليه الوسامة والصحة والشباب.

كلاريسا: قال ريتشارد إنك تهدو سعيداً هناك

لويس: أه شيء عظيم. لقد جعل منه المرض الآن إنساناً وسيطاً وروحياً؟ تناولته كلاريسا الماء الذي طلبه.

كلاريسا: لويس، عليك أن تهيب نفسك. لقد تغيرت إلى درجة كبيرة.

يتناول لويس من الرفوف نسخة من كتاب ريتشارد.

تعود كلاريسا إلى ملهوها.

لويس: قرأت الكتاب

كلاريسا: يا إلهي!

لويس: بالضبط ظننت أن باستطاعة الإنسان أن يفعل أكثر من

تغيير أسماء الناس

كلاريسا: حسناً.

لويس: ألم يقصد بذلك عملاً روائياً؟ لقد جعلك تسكنين في الشارع العاشر

تقلب كلاريسا جبينها، غير مستسيفة ما أَل إليه الحوار.

كلاريسا: إنها ليست أنا.

لويس: حقاً؟

كلاريسا: أنت تعرف ريتشارد. إنها مجرد خيال.

لويس: فصل كامل عن «هل من الضروري أن تشتري طلاء أظافر» وبعد ذلك غمّي ماذا؟ بعد خمسين صفحة لا تفعل ذلك!

تهنئ كلاريسا ولكن الأمر لا يعجب لويس.

لويس: يبدو الأمر برمته وكأنه يستمر إلى ما لا نهاية. لا يحدث شيء. ثم فجأة تقتل نفسها دونما سبب.

كلاريسا: والدته تقتل نفسها.

لويس: نعم، بالتأكيد. والدته. ولكن مع ذلك دونما أي سبب

كلاريسا: حسناً.

لويس: دون سابق إنذار.

يبدو على لويس الانزعاج، ولكن كلاريسا تتكلم بهدوء، محاولة التقرب منه الآن.

كلاريسا: أعرف أن الكتاب قاسٍ. ولكنني أحببته. أعرف شيء واحد أزعجني.

لويس: أه نعم؟ وما هو ذلك الشيء؟ ما الذي أزعجك؟

يتطلع لويس إليها الآن بحذر، وكأنه يخشى أن تكون قد جرحت.

كلاريسا: حسناً. كونه لا يوجد المزيد منك.

لويس: هذا شيء لطيف.

يتطلع لويس إلى أعلى وقد أخذ على حين غرة. ولكن مشاعره تستثار ويغامر بمنح ثقته.

لويس: لقد عدت إلى ويلفيلد.

كلاريسا: أحقاً فعلت؟

لويس: في أحد الأيام. ولكنني لم أجبرك.

كلاريسا: كلا. ولكنني لم أرك مطلقاً آنذاك.

لويس: هل تذكرين المنزل؟

يتوقف لويس، مفكراً.

كلاريسا: أعتقد أنك شجاع.

لويس: شجاع؟ لماذا؟

كلاريسا: أن تتجراً وتهب للزيارة.

يعميس لويس.

كلاريسا ما أعنيه هو : مواجهة حقيقة أننا فقدنا تلك الأحاسيس إلى الأبد

اغرورقت عينا كلاريسا بالدموع، ويبدو أنها نسيت وجود لويس كلاريسا اللعنة

لويس : كلاريسا..

كلاريسا : لا أدري ما الذي يحدث إلي أسفة. يبدو أنني في مزاج غريب. أبعد وكأنني أزيد في تشويش الأمور

لويس : كلاريسا ما كان يجب أن أحضر

ترفع كلاريسا يدها تمنعه من الاقتراب منها لتهدئتها كلاريسا : كلا، إنه ليس أنت حقاً. إنه أكثر من ذلك. إنه كالإحساس

السبق بحدوث شيء، هل تدرك ما أقول؟

تمسح كلاريسا عينيه، محاولة التخفيف عن نفسها كلاريسا : آه، يا إلهي، ربما هذا سببه التوتر بشأن الحفلة. يالي من

مصيفة سيئة

تتهاور كلاريسا فجأة نحو الأرض، غور قادرة على ضبط نفسها أكثر من ذلك

لويس : كلاريسا، ماذا يجري؟

كلاريسا : يا يسوع

لويس : ماذا في الأمر؟

تسج كلاريسا بعيداً نحو الحائط،

وكانتها طفلة، تنفج الآن ويدها

مرفوعة لتخفي وجهها

كلاريسا : آه، يا إلهي

لويس : هل تريدني أن أذهب؟

تحاول كلاريسا يائسة أن تحوّل

حزنها إلى غضب.

كلاريسا : كلا لا تذهب. اشرح لي الأمر

لماذا يحدث هذا؟

يتحرك لويس باتجاهها محاولاً

تطيب خاطرهما. يأخذها بين ذراعيه

كلاريسا : كلا لا تلمسني. من الأفضل ألا تفعل

يقف لويس عاجزاً. تطلّع كلاريسا إليه لبرهة من خلال دموعها. ثم

تتلاشى يائسة

كلاريسا : إنه لأمر فوق طاقتي. إنه فعلاً فوق طاقتي. إنك جنّث بالباطرة من سان فرانسيسكو. إنني أقوم بتعريض ريتشارد منذ سنوات

لويس أعرف ذلك.

كلاريسا : وخلال تلك الفترة كنت متماسكة.. لم تكن هناك أية مشكلة

يسود نوع من السكون لا يستطيع أي منهما الكلام تتلّع كلاريسا إليه بضراعة من حيث هي على الأرض

لويس : نعم.

لا ينبس أحدهما ببنت شفة. تسمح كلاريسا دموعها بكمها. تبدو

هادئة وهي تتكلم

كلاريسا : ذات صباح في ويلفلويت. كنت نائمة معه، وكنت في المشرقة الخلفية عندما خرج. وضع يده على كتفي. « صباح الخير

سيده دالواي»

تعرق كلاريسا لبرهة من الزمن في ذكرياتها

كلاريسا : ومنذ ذلك الحين، لصقتي

لويس لصقت؟

كلاريسا : أعني الاسم

يسود السكون ثم تشير كلاريسا نحو لويس ليغير الموضوع

كلاريسا : الآن تدخل أنت.. أن أراك تدخل ! لأنني لا أراك مطلقاً. لا أنظر إليك

ينظر لويس إليها، راغباً في المساعدة

كلاريسا : على أي حال هذا لا يهم. كنت أنت الذي ظلّ معه. كنت أنت الذي عاش معه. سوف ترى عندما يحضر. إنه لا يزال ريتشارد. عقله

تائه ويعاني ألماً كبيراً. ولكن هناك صفة ثابتة. هناك «ريتشارد تيه»

يتقدم لويس نحوها، حذراً بشأن ما

يريد قوله

لويس : يوم أن تركته ركبت قطاراً

وشققت طريقي عبر أوروبا. شحرت

بالحرية لأول مرة منذ سنين.

يسود نوع من السكون. تحقّق كلاريسا

محاولة استيعاب ما قاله لويس لقوه.

ثم تنهض، محاولة العودة إلى حالتها

الطبيعية.

كلاريسا : إذن يجب أن تخبرني عن

سان فرانسيسكو.

لويس : وماذا هناك لأخبرك به؟ ما زلت

أدرس المسرح للأغبياء معظم الوقت

كلاريسا : لا يمكن أن يكونوا كلهم أغبياء

لويس : كلا.

وضع لويس نظارته جانباً

لويس : كلا في الواقع. يجب ألا أخبرك بهذا لقد وقعت في الحب

كلاريسا : حقاً؟

لويس : نعم. أحببت إحدى الطالبات

كلاريسا : طالبة؟

لويس : تماماً

يعترف لويس بغرابة الحدث

لويس : أعرف. أنك تفكرين «ما زلت قادراً على ذلك؟ كل هذا الزخم.» كل تلك المناقشات، أبواب تصفّق. حسناً، تعلمين كيف يكون الأمر

لا تنس كلاريسا.

لويس : هل تشعرين بتحسن؟

كلاريسا : قليلاً. شكراً



تتجه كلاريسا نحو الحوض يسهر لويس فجأة بالحرج.

لويس : هل تظنين أنني خفيف؟

كلاريسا : سخيّف. ومحتفظ أيضاً.

٥١- منزل براون نهار / داخلي

١٩٥١. تخرج لورا كمكة ثاسية من الفرن وتضعها على طبق للكوك
تنظر إليها برهة. إنها أفضل بكثير من الأولى. نقرأ عليها « عيد ميلاد
سعيد يا دان». تزين الكعكة ورود صفراء. تخلع لورا قفاز القرن
وتتناول الحقيبة القماشية، ثم تخرج.

٥٢- سيارة نهار / داخلي

تستقر الحقيبة القماشية بدوي عنيف على المقعد الخلفي للسيارة.
تدفع لورا ريتشي كالسرة. وقد بدت عليه سيماء اللهشة. إلى المقعد
الجارور لها. ثم تستدير وتجلس في مقعد السائق.
لورا سوف أتركك عند السيدة لاتش. عليّ ما أفعل.
لورا في كامل لباسها وزينتها مصلة لتخرج إلى العالم. ريتشي
ينظر نحوها وهي تدبر سيارتها.
ريتشي: أمامه لا أريد أن أنهب.

لورا: عليك أن تفعل. أنا أسفة. عليّ أن أقوم بشيء ما قبل أن يأتي
والدك إلى المنزل.

تتجه بالسيارة بعيداً نحو شارع الضاحية المعاط بشجر النخيل.

٥٣- منزل السيدة لاتش نهار / خارجي

منزل لطيف في الضواحي مزينٌ بتساجيب من الجص منصوبة على
الجميل الذي يطلو العرباب. سيدة محبة للتزيّن، ترتدي
سراويل برمودا قصيرة، جاءت لتفتح الباب. يمسك ريتشي بيد لورا،
وتبدو على وجهه إشارات رفض دخول المنزل.
السيدة لاتش: مرحباً.

لورا: مرحباً، سيدة لاتش. إن لبني لا يبدو سعيداً.

ريتشي: أمامه لا أريد أن أفعل هذا.

لورا: أنا مضطرة لذلك، يا عزيزي.

تحنني لورا حتى تصل إلى مستواه وتقبله.

السيدة لاتش: على والدك أن تقوم ببعض الأمور إذا ما دخلت، قلدي
كك لك.

تأخذ لورا بحيث تستطيع النظر مباشرة إلى عينيه.

لورا: يا طفلي. يا طفلي المحبيب، عليك أن تكون شجاعاً الآن.

السيدة لاتش لا تلتقي، فسيكون في أحسن حال.

تعد السيدة لاتش لاتش يدها وتمسك بيد ريتشي. بعد أن تستدير لورا
مبتعدة عن ابنها، تسير عبر الممرج نحو السيارة.

فجأة يبتل وجهها بالدموع، ولكنها ما إن تصل إلى السيارة حتى
تسمح عينيهابا بيدها لتخفي كآبتها. ثم تعود فتستدير لتلوح بيدها.
لورا: عزيزي!

يلوح ريتشي لها مجنباً من على السلم. تدخل لورا بسرعة السيارة،
وهي تفتح فيها بابتسامه مصطنعة، إنها بالكاد تستطيع وضع
الفتاح لتدبر السيارة، ولكنها عندما تفعل تستدير وتتناقل بعيداً.

٥٤- سيارة لورا لوس أنجلوس نهار / داخلي / خارجي

تبدأ لورا بالانطلاق بعيداً في الطريق تبدو عليها في المرأة الخلفية
سيماء الاضطراب. ترى ريتشي يركض منطلقاً من ذراعي السيدة
لاتش ومنطلقاً نحو الطريق وهو يصرخ يائساً

ريتشي: أمامه! أمامه! كلا!

تدبر لورا المقود بتصميم واضح نحو اليسار، ومع زعيق إطارات
السيارة تزيد من سرعتها مبتعدة. يقف ريتشي وحيداً في منتصف
الشارع.

٥٥- سيارة لورا نهار / داخلي / خارجي

تنطلق لورا الآن على أحد طرقات لوس أنجلوس السريعة. تحس
لورها من الزمن أن سرعتها العالية وحرية الحركة في ذلك الطريق
تعطيان الإحساس بأنها نجحت في الهروب.

٥٦- منزل السيدة لاتش نهار / داخلي

في غرفة الجلوس خلف منزل السيدة لاتش، يخرج ريتشي سبب
المزاج مجسومة بشاء. ويبدأ في بناء منزل صغير السيدة لاتش
ترافقه من الممر.

٥٧- سيارة لورا نهار / داخلي

تقود لورا السيارة بلا هدف. إنها ضائعة كئيبه. ولكنها تنظر فجأة
إلى جانب الطريق حيث نجد إشارة إلى فندق نورماندي
دون أن تدري، ويدون تخطيط مسبق، تدبر لورا السيارة بشكل خطر
عبر الممرات، وتخرج من أحد الممرات نحو الفندق.

٥٨- منزل السيدة لاتش نهار / داخلي

انتهى ريتشي من بناء المنزل الصغير الآن. يلتقط البناء بالكامل
بهذه مضيق ويعيد إلى العلية.

٥٩- فندق نورماندي لوس أنجلوس نهار / خارجي

تسير لورا نحو فندق كبير كمكة العرس قصر إسباني يتفقد الأصالة
من الخمسينيات لا تحمل أية أمتعة سوى حقيبتها القماشية.

٦٠- فندق نورماندي غرفة نهار / داخلي

تدخل لورا وتسجل اسمها في الفندق. تقف الآن في الغرفة التي
حجزتها. إنها بلا ملامح، مجهولة الهوية - أغشية خضراء ورق
حائط بلون قطع السكاكر. تضع لورا خمسين سنتاً في يد أحد موظفي
الفندق الممودة.

الموظف: يقدم الإفطار بين الساعة والسابعة والحادية عشرة في القاعة
الملوكية. هنالك حمام سباحة في الخلف والفندق يفتح أربعاً
وعشرين ساعة.

يضع بقشيشه في جيبيه.

الموظف: شكراً يا سيدتي. هل هنالك شيء آخر تحتاجين إليه؟

تتردد لورا قليلاً.

لورا: نعم. كلاً. ألا يزعجني أحد.

يخرج ويترك لورا لوحدها. تنظر حول الغرفة. تمر دقيقة من الصمت،
من الراحة تتلألأ لورا حولها لا تعرف بالضبط ما الذي ستقوم به
بعد ذلك.

تجلس لورا على حافة السرير وتفتح حقيبتها. تتناول كيس أدوات
الزينة ذات اللون الأخضر الشاحب وتفتحه

تخرج المجموعة الصغيرة من زجاجات حبوب الدواء وتضعها أمامها على غطاء السرير. وفيما هي تفعل ذلك ترى نسختها من كتاب «السيدة دالاي» في أسفل الحقيبة القماشية

٦١- فندق نورماندي / نهار / داخلي

بعد بضع دقائق. لورا الآن مددة على السرير. تضع وسادة خلف ظهرها وتقرأ في كتابها. وفيما هي تقرأ يسمع النص بصوت فيرجينيا

فيرجينيا (صوت خارجي): هل كان الأمر يعني شيئاً، عندئذ، سأعالت نفسها وهي تدير باتجاه شارع بوند. هل كان يعني شيئاً أن يتوجب عليها التوقف كلياً.

تخرج لورا قميصاً من تنورتها لتزاح قليلاً، وتضع يدها على بطنها الحامل

فيرجينيا (صوت خارجي): كل هذا يجب أن يستمر بدونها، سواء رفضته، أو سواء لم يعد مغزياً للنفس الاعتقاد بأن الموت يضع حداً لكل شيء

تمسك لورا بطنها العاري قليلاً، فتشعر

بوجود الطفل في أحشائها

فيرجينيا (صوت خارجي): من

الممكن أن نموت

نجاة تفيض مياه الرأس من الأسفل،

فتفلس جوانب السرير

تفرض لورا في خيالها تحت الماء

الغليء بالأعشاب، ومن ثم تفرق

٦٢- منزل هوجارث غرفة الاستقبال

نهار / داخلي

١٩٢٣. تجلس فيرجينيا مع فانيسا

تتناولان الشاي جوليان وكوينتين

في الجانب الآخر من الغرفة.

فيرجينيا تأنه في أفكارها كلياً

فيرجينيا (صوت خارجي): من الممكن أن نموت

تدير فيرجينيا رأسها فتدرك أن فانيسا كانت تتكلم

تسمع فقط ما كان يبدو نهاية محادثة طويلة.

فانيسا.. هناك معطف جميل لأنجيليكا عند هارور، ولم أجد شيئاً

للأولاد. وبدا لي هذا يفكر العدل. لماذا نمرز أنجيليكا؟

فيرجينيا لا تجيب.

فانيسا: فيرجينيا؟ فيرجينيا؟ لماذا تفكرين؟

ما زالت فيرجينيا توجه إليها نظرات خاوية إلى حد ما جوليان

وكوينتين يلكران بعضهما البعض، ويضحكان لخرابة أطوار

فيرجينيا تركض أنجيليكا نحو فيرجينيا، التي ترفقها وتضعها

على ركبتها.

فانيسا: خالكت إنسانة محظوظة يا أنجيليكا لأن لها حياتين

معظمنا يعيش حياة واحدة ولكنها تلك حياتها من جهة والكتاب

الذي نكتبه من جهة أخرى. وهذا يجعلها محظوظة جداً بلا شك.

تتسم فيرجينيا لأنجيليكا الجالسة على ركبتها

أنجيليكا. بماذا كنت تفكرين؟

فيرجينيا: أه كنت أنوي أن أقتل بطة روابتي ولكنني عدلت عن ذلك

٦٣- فندق نورماندي غرفة / نهار / داخلي

١٩٥١. في الخلف وفي غرفة النوم (الجافة)، تستلقي لورا على السرير، الحبوب مازالت تری على الطاولة إلى جانبها مارال الكتاب

أمامها ولكنها لا تقرأ فيه. تضعه جانباً ثم تمسك بطنها العاري مجدداً

وعينها معروقتان بالدموع

لورا لا أستطيع، لا أستطيع

٦٤- منزل هوجارث غرفة الاستقبال / نهار / داخلي

١٩٢٣. فيرجينيا على حالها

فيرجينيا أخاف أن اضطر لقتل شخص آخر بدلاً عنها.

٦٥- منزل هوجارث القاعة / نهار / داخلي

الجميع مجتمعون الآن في القاعة، يودعون بعضهم البعض. هنالك

سيارة تنتظر في الخارج يتم

تحميلها كوينتين، جوليان

وأنجيليكا جميعهم في المقدمة،

بينهما تأخذ فانيسا وفيرجينيا

طريقهما إلى الباب

فانيسا لقد كانت زيارة ساحرة وقد

استمتعتنا بها كثيراً

فيرجينيا هل أنت مضطربة

للمغادرة الآن؟ أتمنى لو أنك لا

تغطين

فانيسا هي الحقيقة يا فيرجينيا أن

ضوضاءنا هي آخر ما نحتاجين

إليه.

لا أمل يرتجى من أولادي الذين تهرمون للاباقة.

تبتسم فانيسا للأولاد

فانيسا: قولو وداعاً، يا أولاد.

فيرجينيا: وداعاً، يا أولاد

يقول الأولاد «وداعاً» «وداعاً» ويهزون يد فيرجينيا.

يخرجون من الباب الأمامي نحو سيارة الأجرة التي تنتظرهم.

تستدير فيرجينيا نحو شقيقتهما

فيرجينيا: والام سوف تعودين أنت؟ لحظات الموسيقى، للحفلات

الاجتماعية

فانيسا الليلية؟ عشاء لا يطاق. حتى أنت لن تصددين علي.

فيرجينيا ولكنني أفضل

فجأة تحدد النظر في فانيسا

فيرجينيا قبلي

تبدأ القيلة كقيلة وداع عادية، ولكن فيرجينيا، وبصورة مفاجئة

تدعو للذهول، تطبق شفقتها على شفتي فانيسا، وتبقى فيها على



فمنها لبرهة من الزمن. عندما تغترقان، ترتبك فانيسا وتتورد وجنتاهما بسبب الجوع العاطفي القوي لفيرجينيا
فيرجينيا هل تعتقدين أنني أحسن من ذي قبل؟ قولي شيئاً، يانيسا.
ألا تعتقدين أنني أبداً أفضل؟

فانيسا: نعم يا فيرجينيا. أنت تبدين أفضل من ذي قبل.

تواصل فيرجينيا نظراتها المتوسلة نحو شقيقته.

فيرجينيا: هل تعتقدين أنني سأجوز يوماً ما؟
فترة سكون. المرأتان مازالتا نظران عيناً بعين.

فانيسا: يوماً ما يوماً.

فيرجينيا: نيسا.

لحظة سكون قصيرة يقطعها بوق سيارة في الخارج.

فانيسا: تعالي يا أنجيليكا. علينا أن نذهب

فانيسا وأنجيليكا تخرجان من الباب. تستدير أنجيليكا وتلوح بيدها.

أنجيليكا: وداعاً

فيرجينيا: وداعاً، أيتها الفتاة الصغيرة.

تعود تلتلي من الخارج، تلتقي الباب وتوجه نظرة نحو فيرجينيا فيما هي تعود إلى المطبخ. تقف فيرجينيا لوحدها في القاعة.

يقف ليونارد في نهاية الممر، يراقب.

٦٦- منزل هوجارت. نهار / خارجي

دخل الصبيان سيارة الأجرة. يبدو الاضطراب واضحاً على محيا فانيسا

تشير إلى أنجيليكا لتدخل السيارة دون أن تتطرق بكلمة. ثم تدخل هي بدورها وتقرّب أنجيليكا منها.

فانيسا: هنا على ركبتي. ابق قريبة.

تعطي فانيسا الإشارة للسانق.

فانيسا: أيتها السائق

٦٧- شقة كلاريسا نهار / خارجي

٢٠٠١. يدع لويس باب شقة كلاريسا الخارجى فيلتق رواده. يقف لحظة في أول السلم. تملكه الراحة لمغادرته المكان. ثم يسير في طريقه باسترخاء.

٩٨- شقة كلاريسا نهار / داخلي

تغلق كلاريسا باب الشقة وتعود إلى غرفة جلوسها وقد قررت أن تواصل تحضيراتها للحفلة. ولكن بدلاً من ذلك تقف في وسط الغرفة وقد شعرت الآن بالحرمان. لا تتحرك من مكانها

٩٩- منزل هوجارت نهار / داخلي

١٩٢٣. تسعد فيرجينيا السلام وحدها. في منتصف الطريق هناك شبك كبير. تتوقف فيرجينيا. في الخارج، تستطيع أن ترى العائلة السعيدة وهي تغادر المكان - الأولاد الثلاثة يتحدّثون بحماس مع فانيسا. تختفي سيارتهم. فيرجينيا تراقبهم.

٧٠- الشارع العاشر نهار / خارجي

٢٠٠١. فتاة وسيمة في التاسعة عشرة من العمر، موقوفة للصحة والقوة، ترتدي سروال مصارعة وكنتزة صوفية سمكة، تأتي إلى

الشارع العاشر. تتدقق صحة مثل فلاحات أيرلندا. تقفز سلم شقة كلاريسا. وتدخل من الباب بمفتاحها الخاص.

٧١- شقة كلاريسا نهار / داخلي

الفتاة هي ابنة كلاريسا التي تدعى جوليا، والأب تدخل الشقة دون سابق إنذار

جوليا: أنا أسفة، أعرف، كان عليّ أن أحضر باكراً. حاولت.

حسناً؟ لا تبهدي. أعرف. الموضوع مهم جداً بشكل لا يسبق. لأن هذه حفلة.

تستدير كلاريسا من حيث تقف.

كلاريسا: جوليا. كيف كانت تسير الأمور معك؟

جوليا: أنا، جيدة.

تخلو كلاريسا نحوها لتعانقها.

كلاريسا: تعالي إلى هنا. ماذا كنت تفعلين.

جوليا: حسناً، أدرس يا أماء.

تخلص جوليا نفسها بحموية شديدة من عناق والدتها الملهوفة لتضع جانباً حقبة ظهرها.

جوليا: ماذا عليّ أن أفعل؟ المصادقة؟

كلاريسا: أه. هل تستطيعين ترتيب مكتبتي؟

مكتب كلاريسا مغطى بالكتب التي تحاول جوليا الآن حملها إلى غرفة النوم. وبينما هي تفعل تنادي والدتها.

جوليا: اصطدمت بلويس واترن.

كلاريسا: هل فعلت، أليس كذلك؟

جوليا: في الشارع. جميعهم هنا أليس كذلك؟ الأشباح.

الأشباح مجتمعون من أجل الحفلة. إنه غريب الأطوار.

بينما تدخل جوليا ترى وجه أمها.

جوليا: هل تعنين أنك لا تستطيعين رؤية ذلك؟

ألا تستطيعين أن تري أن لويس واترن غريب الأطوار؟

كلاريسا: أستطيع أن أرى أنه حزين.

جوليا: إن كل أصدقائك حزاني.

تتوقع جوليا من كلاريسا أن تضحك، ولكنها تتوقف والكتب في يدها وقد أدركت مدى انشغال والدتها.

جوليا: كنت تبكين؟ ما الذي يجري؟

كلاريسا: كل ما في الأمر. نظرت في أرجاء هذه الغرفة. فكرت، أنني أقيم حفلة. كل ما أريد أن أفعله هو أن أقيم حفلة.

جوليا: و؟

تؤذ كلاريسا رأسها، غاضبة من نفسها.

كلاريسا: أعرف لماذا يفعل هذا. إنه يفعل هذا متعمداً.

جوليا: من؟ ريتشارد؟

كلاريسا: طبعاً!

تبتسم جوليا لنفسها وكأنها اعتادت ذلك.

جوليا: ينظر إليّ. فعل ذلك صباح هذا اليوم. نظر إلى تلك النظرة.

جوليا: أيتها النظرة.

كلاريسا: أه. ليقول لي "أنت تافهة، حياتك تافهة جداً. أمور يومية،

بجوارها مقلاة أخرى تحتوي على عظام العجل وهي تغلي نيللي ولوتي تعملان معاً في المطبخ المضاء جيداً، أنواع متعددة من الخضروات موضوعة على ألواح التقطيع جاهزة للعشاء نيللي، التي لا يفتتها شيء، تنظر إلى أعلى إلى رغم أنها كما في الطهي، وقد استدعى سمعها صوت قدوم أحدهم على السلام باب المطبخ مفتوح ويطل على السلم. يمر شخص ما بسرعة ولكن نيللي مع ذلك تراه، تتجه فيرجينيا إلى الخارج وهي ترتدي معطفاً طويلاً لوتي تقطع بدورها إلى أعلى، وتلاحظ كلاًهما مغادرة فيرجينيا

٧٢- منزل هوجارت. مساء / خارجي

تسرع فيرجينيا إلى الخارج مرتدية معطفها، محاولة للتحقق من أن أحداً لم يلاحظها. تتحرك بسرعة عبر الحديقة. عن بعد، يحضر ليونارد من الجانب الآخر من الحديقة. ولكن ظهره إلى الخلف، ولا يلاحظ مرورهما. تسرع باتجاه البوابة، وتخرج إلى الطريق

٧٣- محطة ريتشموند مساء / خارجي

إنه مساء صيفي، يصل الظلام بينما تصل فيرجينيا إلى الرواق الفيكتوري لمحطة ريتشموند. يمر رجلان عائدان من لندن فتلتقط بعضاً من محادثتهما - « قلت له هذا

ما يتوجب عليه عمله، وإذا كان لم يعجبه ذلك فهذا شأنه. » تتجاوزهما فيرجينيا محاولة ألا يلاحظ أحد وجودها فيما هي تبذل القاعة، فضاء زجاجي فاخر وأقواس حديدية مشغولة. تتجه إلى نافذة قطع النذاكر. فيرجينيا: أريد تذكرة إلى لندن، من يصلك

الموظف: نعم، سيدتي. ذهاب أم ذهاب وإياب؟

٧٤- منزل هوجارت. مساء / داخلي

في محاولة لتشخيص ما سبحت مرة ثانية خلال ١٨ عاماً من الزمن، يدخل ليونارد وولف من الحديقة. إنه من منزل مختلف وقاعة مختلفة، ولكن الحركة واحدة. يجلس ليونارد ليضع خفيه، فيما يسمع أصوات المنزل، ثم، وكأنما لاحظ شيئاً، يعيس.

٧٥- منزل هوجارت المطبخ مساء / داخلي

يظهر ليونارد عند باب المطبخ. تقف نيللي خلف بختها ليونارد: أه، نيللي، مساء الخير. كنت أتساءل إذا ما شاهدت السيدة وولف.

نيللي: ظننت أنك تعرف يا سيدتي. أن السيدة وولف قد خرجت

٧٦- منزل هوجارت الحديقة مساء / خارجي

ليونارد وولف في حالة من الاضطراب الأعمى يطير خارج المنزل، دون أن يرتدي معطفه، مهوولاً نحو الحديقة ثم بعيداً نحو الطريق العام.

٧٧- طريق الباراباين مساء / داخلي

ليونارد وولف، رجل في منتصف العمر، يجري وقد وضع خفيه،

برامج، حفلات اجتماعية، تفاصيل»

تستدير كلاريسا فجأة محتجة

كلاريسا: هذا ما يعني بذلك هذا ما يقوله!

جوليا: يا أمه، الموضوع يصبح مهماً إذا ما اعتقدت أنت أنه حقيقي.

تنظر كلاريسا إليها وقد أخذتها المفاجأة لما قالت، تصمت الاثنتان الآن.

جوليا: حسناً؟ هل تعتقدن ذلك؟ أخبريني.

يسود سكوت

كلاريسا: عندما أكون معه، عندئذٍ نعم، أكون حيةً هذا ما أشعر به وعندما لا أكون، نعم، فأشأياً تبدو سخيفة نوعاً ما

تتجه جوليا نحو غرفة النوم، وقد فوجئت بقلة لياقة والدتها.

كلاريسا: لا أعني معك أنت. لا يمكن ذلك معك أنت أبداً، ولكن مع الآخرين

جوليا: سالي؟

كلاريسا: والأخوين

لحقت كلاريسا بجوليا إلى غرفة النوم وتسلقان الآن جنباً إلى جنبه على السرير.

كلاريسا: لو قلت لي - متى كنت في

أسعد حال؟

جوليا: أمه

كلاريسا أخبريني عن اللحظة التي

كنت فيها أكثر سعادة

جوليا: أعرف. كانت منذ سنوات

كلاريسا: نعم

جوليا: كل ما تقولينه هو، كنت مرة شابة

يتسم كلاريسا لملاحظة جوليا، ولكن جوليا تعرف أن الأمر لم يحل بعد.

كلاريسا: أنكر ذات صباح. استيقظنا في الفجر. كان هناك إحساس بإمكانية حدوث شيء. كنا سنفعل كل شيء. هل تعرفين مثل هذا الإحساس؟

تومئ جوليا برأسها موافقة أخيراً على ما تقوله والدتها كلاريسا: أنكرت أنني كنت أنكر - هذه بداية السعادة - هذا ما ظننته

« إن هذا هو الإحساس، وهذه نقطة البداية فيه. وطبعاً لسوف يكون هناك دوماً المزيد» لم يخطر في بالي أبداً: لم تكن هذه هي البداية.

كانت هذه هي السعادة. كانت هذه هي اللحظة بذاتها آنذاك.

يسود سكوت. تنظر جوليا إلى والدتها مفكرةً. ثم يسمع صوت جرس الباب. تذهب كلاريسا نحو الهاتف الداخلي، ويسمع عبره صوت

يقول «متعدد تقديم الطعام».

٧١- منزل هوجارت المطبخ

مساء / داخلي

يوضع لحم العجل في المقلاة المليئة باليصل ويحرك بسرعة.



وتدثر بصديري وسفرة من القטיפه القطنية المضلعة، متدفعاً إلى أسفل التل باتجاه المدينة.

٧٨- محطة ريتشموند الرصيف مساء / خارجي

يهبط ليونارد إلى أسفل الدراج متجهاً نحو رصيف المحطة. يرى فيرجينيا تجلس بشكل مريب لوحدها على مقعد عند نهاية الرصيف. قطار غادر لتوه، وبالتالي فلا يرى أي راكب آخر عداها. خط السكة الحديد يمتد نحو لندن خالياً وهادئاً. تحاول فيرجينيا ألا تكون مفرطة في وعيها لذاتها ولكنها متوترة. تستدير إلى الخلف.

فيرجينيا: أه يا سيد ولف، يا للسعادة غير المتوقعة.

ليونارد: وأربما تستطيعين أن تقولي لي ماذا تعنين أنك فاعلة.

فيرجينيا: ما الذي كنت أفعله. لماذا؟

ليونارد: ذهبت أبحت عنك ولكنك لم تكوني هناك.

يتحرك ليونارد في اتجاهها. تبقى فيرجينيا هادئة، تقاوم اضطرابه.

فيرجينيا: كنت تعمل في الحديقة. لم أرغب في إزعاجك.

ليونارد: تزعينني عندما تفتقين.

فيرجينيا: أنا لم أخفك. ذهبت في نزوة.

ليونارد: هل هذا كل شيء.

فيرجينيا لا تجيب.

ليونارد: هل هذا كل شيء؟ مجرد نزوة؟

لم يتحرك أي منهما. يصبح ليونارد شديداً الآن.

ليونارد: فيرجينيا، إن نظلي طبع العشاء. لقد مرّت بهوم صعب.

يجب أن نذهب إلى المنزل. يجب أن نأكل العشاء الذي هيأته لنظلي.

من واجبنا أن نتناول عشاء نظلي.

فيرجينيا: ليس هناك مثل هذا الالتزام! لا يوجد مثل هذا الالتزام

ليونارد: فيرجينيا، عليك التزامات تجاه صحتك العقلية.

فيرجينيا: وما هو دورك يا ليونارد؟ يا زوجي؟ أو يا سجانني؟

يُصدّم ليونارد من شدة عنفها. يحاول أن يخفف من لهجته، ولكن

فيرجينيا تنفجر غضباً. بمجرد أن يبدأ بالكلام.

ليونارد: فيرجينيا.

فيرجينيا: لقد تصمتت هذه الوصاية. لقد تحملت هذا السجن. أنا

مراقبة من قبل أطباء. في كل مكان. أنا محاطة بأطباء يرشدوني

إلى ما فيه مصلحتي

ليونارد: يعرفون مصلحتك

فيرجينيا: هم لا يعرفون. أنهم لا يتكلمون بما فيه مصلحتي. كيف

يتجرأون ويؤمنون ذلك؟ دعنا نتخيل حياة تكون فيها النساء هن

الأطباء. فيما يجلس الرجال لوحدهم كل اليوم في غرف مغلقة في

المصالح

دعنا نتخيل ذلك

يبدل ليونارد موقعه، ولكنه ما يزال مصمماً على ألا يتراجع خلفه

يبدأ الراكب الوحيد بالاقتراب لينتظر قطار لندن.

ليونارد: فيرجينيا، من الصعب. أنا أدرك أنه لا بد أن يكون صعباً

على امرأة. على امرأة لها ما.....

فيرجينيا: لها ماذا؟ امرأة لها ماذا بالضبط؟

ليونارد: امرأة لها مالك من مواهب...

فيرجينيا: أه فممت.

ليونارد: ما لديك. ما لك من موهبة. أن تقبل أنها ليست دائماً

أفضل من يحكم على حالتها.

فيرجينيا: كلا، من، الذي إن يحكم بشكل أفضل؟ احضر لي هذا

القاضي إلى المنصة ورقم واحد. دعني ألتقي به

تنظر فيرجينيا إليه نظرة تحد.

ليونارد: اديك تاريخ

فيرجينيا: أه نعم.

ليونارد: لقد جئت إلى ريتشموند تحمليين تاريخاً من العزلة

والنوبات وفقدان الوعي. للحالات المزاجية سماع الأصوات. جئنا

بك إلى هنا لنحمي من الضرر الشديد الذي كنت ستوقعينه بنفسك.

لقد حاولت مرتين الانتحار بريدك

تراقبه فيرجينيا عن قرب الآن، مصفية لكل كلمة، ولكنها لا تستسلم.

ليونارد: أعيش يومياً مع هذا الخطر.

تنظر فيرجينيا إليه رافضة الإجابة.

ليونارد: لقد أقمت المطبعة، أقمتنا نحن الاثنين المطبعة..

فيرجينيا: نعم.

ليونارد: ليس كمشروع لذاته. ليس لمجرد أهميتها في هد ذاتها.

ولكن كي تجدي شيئاً جاهزاً لتغشين به وقتك، مصدرأ جاهزاً

يستويك ويشتغل

فيرجينيا: مثل شغل الإبرة

تصرخ فيرجينيا فجأة. يفقد ليونارد أعصابه للحظة.

ليونارد: لقد فعلنا هذا من أجلك! قمنا به لمساعدتك على التحسن!

كان فعل حب.

لوم أكن على معرفة وثيقة بك لقلت إنه نكران للجميل.

فيرجينيا: أنا ناكرة للجميل؟ أنت تدعوني ناكرة للجميل؟

تنظر فيرجينيا إليه متهمه ومرتجة

فيرجينيا: لقد سرقت حياتي مني. أنا أسكن في بلدة لا أرغب في

سكنها أنا أعيش حياة لا أرغب في عيشها. وأنا أسأل كيف

حصل هذا.

تومي فيرجينيا برأسها. والقة من وجهة نظرها. يوجد الآن عدد

كبير من المسافرين على رصيف لندن الطويل، ولكن فيرجينيا

وأيونارد يتجاهلان وجودهم تماماً.

فيرجينيا: لقد أن الألمان لوددتنا إلى لندن. أنا مشتاقة إلى لندن.

أنا مشتاقة للحياة في لندن.

ليونارد: لست أنت التي تتكلمين يا فيرجينيا. هذا مظهر من مظاهر

مرضك.

فيرجينيا: هذه أنا. وهذا صوتي. أنه لي ولي وحدي.

ليونارد: إنه ليس صوتك. إنه مجرد صوت تسمعينه.

فيرجينيا: إنه ليس كذلك! إنه صوتي! سوف أموت في هذه المدينة!

فيرجينيا تشتعل، تجيش بالعاطفة، تكاد تقارب الجنون. ينظر

ليونارد إليها، محاولاً الحفاظ على هدوئه

ليونارد : لو كنت صافية الذهن ، لو كنت تفكرين بصفاء ، لذكرتك أن لنس هي التي دمرتك

فيرجينيا : إذا كنت أفكر بصفاء؟

ليونارد : جنباً بك إلى ريشموند لنتمنحك السلام

تأخذ فيرجينيا برهة من الزمن لتستجمع صفاء ذهنها

فيرجينيا : إذا كنت أفكر بصفاء؟ إذا كنت أفكر بصفاء يا ليونارد قللت لك إنني أصارع وحدي في الظلام، في الظلام العميق، وأنتي أنا وحدي الذي أستطيع أن أعرف، وحدي الذي أستطيع أن أفهم حالتي تعيش تحت وطأة التهديد كما تقول لي، تعيش تحت وطأة التهديد بانطفائي

يسود الصمت تجرف وقد شحب وجهها

فيرجينيا : ليونارد، أنا أعيش مع هذا الهاجس

لا أستطيع ليونارد الآن الإجابة

فيرجينيا : هذا حقني، هذا حق كل إنسان، إنني لا أختار مخدّر الضواحي الخائف، بل الصدمة العنيفة للعاصمة، ما هو خياري

أن أحفر مريضة، نعم حتى أفلتن شيئاً

يسمح لهن بإبداء الرأي حول ما وصف

لهن من دواء، وبهذا تعبر عن إنسانيتها

تهبذا فيرجينيا الآن وافقة من نفسها

فيرجينيا : أتمنى، من أملك يا ليونارد،

أن أكون سعيدة في هذا الهدوء، ولكن إذا

كان الخيار بين ريشموند والموت فأنا

أختار الموت،

تدمع عيناً ليونارد

ليونارد : حسناً، لندن، إذن سوف نعود

إلى لندن؟

يحتمي ليونارد رأسه وقد طفى عليه الشعور بفشل خطته.

يسود صمت، تراقبه فيرجينيا مشبعة بعاطفة جياشة تجاهه، ثم

وعلى الرصيف المقابل يصل قطار لندن، ومن أبوابه تخرج كتيبة

من المستبدلين يرتدون المعاطف الغامقة والقبعات، ويهيطون نحو

الرصيف ثم يتوجهون نحو المخرج، ينظر ليونارد إلى أعلى ويمسح

دموعه

ليونارد لا يد أنك جائعة، أنا جائع قليلاً

تبتسم فيرجينيا، ينظرون إلى بعضهم البعض وقد حلت المسألة

بينهما أخيراً

فيرجينيا تعال.

ينهض ليونارد وفيرجينيا ويسيران معاً على الرصيف المهجور وقد

هزتهم المواجهة، بعد قليل تمسك فيرجينيا بذراعه، يسيران قليلاً

وزدراعاهما متشابكان، ويدخلان بين جموع المستبدلين.

ثم تتكلم فيرجينيا وكأنها تردد ما كانت تفكر به

فيرجينيا : لن تجد السلام عن طريق تماشي الحياة يا ليونارد.

٧٩- منزل السيدة لانش لوس أنجلوس مساء / خارجي

١٩٥١ تقترب سيارة لورا خارج منزل السيدة لانش

من الواضح أن ريتشي قد سمع صوت اقترابها، لأنها عندما تنظر إلى الشباك، فإن ريتشي هناك يصبر بيده على الرحاح ويصرخ «ماما

ماما»، تنظر لورا، خائفة، ثم تخرج من السيارة، وتسير في شارع

الضاحجة النظيف، تتلاعب مرشحات المياه عبر مسابك الزرع ملقطة

مور الماء وكأنها يباديع يأتي ريتشي راكضاً من المدخل نحو

والدته وهو يصرخ منتصراً، إنها والدتي تنعّم السيدة لانش

السيدة لانش : مرحباً يا لورا

لورا : أنا أسفة يا سيدة لانش لتأخري

تلتفت لورا ريتشي فيدعن وجهه في كفنها

لورا : أه ما بالك الآن أيها الخنفس، ماذا جرى؟ ماذا جرى؟

تبتسم السيدة لانش مطمئنة إياه.

السيدة لانش : لا بأس به، لقد كان على ما يرام، إنه سعيد بقدموك

فقط

لورا : تعالي، لم يكن الأمر بهذا السوء، لم يكن بهذا السوء أليس

كذلك؟

دفع ريتشي نفسه في جسد والدته.

هرّت السيدة لانش رأسها متطلعة إلى

شعر لورا.

السيدة لانش : هل قصصته إذن؟

لورا : أه نعم، نعم، ليس هناك أية

مشكلة

السيدة لانش : يبدو رائعاً.

لورا : شكراً، لم يكن عليهم أن ينفطوا

الشيء الكثير

تبتسم لورا وقد أخرجتها الكذبة

السيدة لانش قضيباً وقتاً لطيفاً معاً

لورا : شكراً جزيلاً لك.

٨٠- سيارة مساء / خارجي / داخلي

يستقل الاثنان السيارة جنباً إلى جنب، تركز لورا نظرها على الطريق

ريتشي يحدق إلى الأمام غير ناظر إليها، السيارة تسير بلا صوت

على شوارع الضاحية، يسود صمت طويل، يبدوان كشابين أكثر

منهما أما وابنها

لورا : إذن لم يكن الأمر بهذا السوء؟ أنا لم أتفريط طويلاً.

ريتشي : كلا، أنت لم تتأخري

لورا : هذا صحيح لبرهة من الزمن، لست أدري، كانت هناك لحظة

ظننت أنني سأغيب فيها لمدة أطول، ولكنني غيرت رأيي، لا يتقوه

ريتشي بكلمة

لورا : ريتشي، ماذا هناك؟

ريتشي : ماما، أنا أعيك.

دقيقة صمت وتوقف

لورا : أنا أعيك أيضاً يا طفلي الحبيب

تظهر على وجه ريتشي نظرة متأمل.



لورا ما المشكلة؟

ينظر ريتشي إلى لورا وكأنه يعرف أين كانت

لورا ماذا؟

ولكن ريتشي لا يزال لا يتقوه بكلمة، بل يتابع النظر فقط.

لورا: لا تلتق يا حبيبي كل شيء جيد. سوف تقيم حفلة رائعة، وقد

صنعنا لوالدك كعكة لطيفة.

ما زال ريتشي ينظر إليها مدققاً.

لورا: أنا أحبك يا حبيب القلب. أنت رجلي.

نطالع ريتشي من وجهة نظر لورا. يشرق وجهه بالسعادة لفظة من

الزمن. يتلاشى الصوت تدريجياً، كما يتلاشى المشهد تدريجياً كذلك

٨١- شقة ريتشارد مساء / داخلي

٢٠٠١. تري وجه ريتشارد من نفس وجهة النظر. الطفل أصبح

الرجل. يجلس ريتشارد في الظلام القريب، وميض من النور يلتقط

العرق من على جبينه. لم يتحرك من على مقعده، دون أن يرتدي

ثيابه. يجلس مفكراً ويعود إلى مشهد السيارة في الماضي، يسمع

ريتشارد صوت لورا في رأسه.

لورا (صوت خارجي)

أحبك يا حبيب القلب. أنت رجلي.

٨٢- البناية المثلثة مساء / خارجي / داخلي

تخرج كلاريسا من سيارة أجرة في ضوء بعد الظهر، وتنتج إلى

مدخل البناية المثلثة. تدخل بسرعة إلى المصعد. يرتفع المصعد.

٨٣- شقة ريتشارد مساء / داخلي

بالقرب من ريتشارد هناك صورة لوالدته، لورا يوم زفافها

وعيناهما تطلعتان إلى أسفل ينظر ريتشارد إليها وعرق العرض

الكثيف ينساب من على وجهه.

٨٤- شقة ريتشارد مساء / داخلي

كلاريسا، مكروحة ما تفعل كل صباح، تقف قرب باب شقة ريتشارد،

وتقرع الجرس لتنذره بقدومها.

كلاريسا. ريتشارد، ريتشارد، هذه أنا. لقد أبكرت في القدوم. أعرف

ذلك.

تضع مفتاحها في الباب وتفتحه، ولأول مرة ترى مصاريع النوافذ

قد رفعت، والستائر قد انفرجت. تبدو الشقة في هذه الإضاءة اللطيفة

وكأنها شقة إنسان مجنون أكادس من صناديق الكرتون - حوض

الاستحمام الفذر، كتب منثورة في كل مكان...تتقدم كلاريسا مذهولة.

كلاريسا: ريتشارد! بحق جننم ما الذي يدور هنا؟

ريتشارد: ماذا تفعلين هنا؟ أنت مبكرة عن العادة.

يدفع ريتشارد المفروشات إلى جوانب الغرفة. شكله يشبه الفزاعة

المرفوعة، وقد التصق شعره بجمجمته. يجلس عالياً كالحداة وهو ما

يزال في البيجاما وثوب الحمام. ورائه تماماً، فتح الشباك على

مصراميع. تنظر كلاريسا برعب

كلاريسا: ريتشارد، ماذا تفعل؟ ماذا يجري هنا؟

ينظر ريتشارد إليها عبر الغرفة وعيناه لتعمان.

ريتشارد. كلاريسا خطر لي فكرة رائعة. كنت بحاجة لشيء من

الضوء كنت بحاجة لأن أدخل بعض الضوء.

يتحرك ريتشارد نحو الشباك.

كلاريسا: ريتشارد، ماذا تفعل؟

ريتشارد. جاءتني فكرة رائعة. لقد أخذت «الإجساناكس»

والزيتالين» سوياً. لم يخطر لي هذا من قبل مطلقاً.

كلاريسا: ريتشارد.

يصرخ ريتشارد في وجهها.

ريتشارد: لا تقتريني مني!

تتوقف كلاريسا. يتحرك ريتشارد مثالماً نحو حافة الشباك، ويرفع

أحدى ساقيه فوقها، ويربض هناك بارز العظام، عديم الوزن، بينما

لا تزال قدمه الأخرى على أرض الشقة. تقف كلاريسا، تحاول أن

تكون هادئة.

ريتشارد: بماذا لي أني كنت بحاجة لبعض النور. ما رأيك؟ لقد أزعجت

جانبا كل الشبائيلك.

كلاريسا: حسناً. هلا أسدت لي صنبوعاً يا ريتشارد، صنبوعاً بسيطاً.

ريتشارد: لا أعتقد أن بإمكانني الذهاب إلى الحفلة، يا كلاريسا. أنا

أسف.

كلاريسا: أنت غير مضطر للذهاب إلى الحفلة، وغير مضطر للذهاب

إلى الاحتفالية.

بكفهر وجه ريتشارد. تصرخ كلاريسا بانسة.

كلاريسا: أنت غير ملزم بالقيام بأي شيء يا ريتشارد! تستطيع أن

تفعل ما تشاء!

ريتشارد: ولكن علي مواجهة الساعات، أليس كذلك؟ الساعات التي

تلي الحفلة. والساعات التي تلي ذلك.

كلاريسا: ما زالت أمامك أيام حلوة يا ريتشارد. أنت تعرف ذلك.

ريتشارد: ليس حقاً. لطيف منك أن تقولني ذلك، ولكن هذا ليس

صحيحاً.

تولفت كلاريسا توقف الموتى، وقد ملأها الخوف من سؤالها التالي.

كلاريسا: هل هم هنا، يا ريتشارد؟

ريتشارد: من؟

كلاريسا: الأصوات.

ريتشارد: أه، الأصوات دائماً هنا.

كلاريسا. ولكن هل هي الأصوات التي تسمعونها الآن؟

ريتشارد: كلا، يا سيدة دالاي. إنها أنت.

تنظر كلاريسا إليه الآن خائفة.

ريتشارد: لقد بقيت حياً من أجل.

ينظر ريتشارد إليها متوسلاً.

ريتشارد: ولكن عليك الآن أن تدعيني أذهب.

تنظر كلاريسا إليه مصدومة بما قال ولكن وللمرة الثانية، وبينما

هي تتحرك باتجاهه، يقامعها.

كلاريسا: ريتشارد...

ريتشارد: إيري لي قصة، ممكن؟

كلاريسا: عن ماذا؟

ريتشارد: إرولي قصة من حياتك اليومية تتوقف كلاريسا خشية أن تكون هذه آخر لحظة لهما معا كلاريسا نهضت.

ريتشارد: نعم؟ كلاريسا: و... خرجت لأحضر زهوراً - تماماً مثل السيدة الدلاوي- في الكتاب هل تعرف؟

ريتشارد: نعم.

كلاريسا: كان صباحاً جميلاً

ريتشارد: هل كان؟

كلاريسا: نعم. كان جميلاً، ومنعشاً

تهز كلاريسا رأسها.

ريتشارد: أكان منعشاً؟

كلاريسا: نعم

ريتشارد: مثل الصباح على الشاطئ؟

كلاريسا: نعم

ريتشارد: مثل ذلك؟

كلاريسا: نعم

ريتشارد: منعشاً مثلما كنا نحن

الآنين صفاراً؟

يسود سكون كلاريسا لا تجيب

ريتشارد: مثل ذلك الصباح عندما

خرجت من ذلك البيت القديم، وكنت في

الشارنة عشرة، وربما كنت أنا في

التاسعة عشرة

كلاريسا: نعم.

ريتشارد: كنت في التاسعة عشرة ولم

أكن قد رأيت شيئاً أجمل.

أنت تخرجين من باب زجاجي في الصباح الباكر ومازالت ناعسة.

أليس هذا غريباً؟

كلاريسا: نعم. نعم إنه غريب

ريتشارد: أكثر صباح عادي في حياة أي إنسان.

يهز ريتشارد رأسه قليلاً.

ريتشارد: كلاريسا، أعشى أنني لن أستطيع حضور الحفلة.

كلاريسا: الحفلة غير مهمة أعطني يدك.

تمد كلاريسا يدها إليه

ريتشارد: لقد كنت طيبة جداً معي يا سيدة الدلاوي

كلاريسا: ريتشارد.

ريتشارد: أحيك.

تتوقف كلاريسا مرتدة إلى الخلف وهو يقول ذلك.

ريتشارد: لا أعتقد بوجود شخصين أكثر سعادة مما كنا. لحظة

صمت. ثم يتقدم ريتشارد بضعة إنشات إلى الأمام ويمزق بلطف من

الشباك، ويهوي. تصرخ كلاريسا

كلاريسا لا

٨٥- النهاية الثالثة مساء / خارجي

صمت. لا يسمع أي صوت، يرى من الأسفل، جسد ريتشارد يتهاوى ببطء في الهواء إلى أسفل الطابق الخامس.

٨٦- شقة ريتشارد مساء / داخلي

تنظر كلاريسا إلى النافذة الخالية، ثم تخطو خطوة إلى الخلف بعيداً عن النافذة، تحمّل فقط بدون أي صوت، تتراجع خطوة إلى الخلف، ثم خطوة أخرى.

٨٧- شارع هدسون مساء / خارجي

يستقر جسد ريتشارد على الأرض الصلبة ساحقاً زجاجاً بيرو. ترتد الجثة، ثم تستقر، الوجه إلى أسفل والثوب إلى أعلى مغطياً الوجه صمت مرة أخرى.

٨٨- منزل براون ليل / داخلي

١٩٥١. الككة تتلألأ بالشموع المضاء على المائدة في غرفة الطعام لقد بذل جهد كبير لأجل عيد ميلاد دان، والغرفة الأسامية تلطم بالشموع والزخرفة. يطفئ دان شموعه دفعة واحدة

ريتشي ولورا يراقبانه في مقعديهما

حول المائدة

ريتشي ولورا: عيد ميلاد سعيد. عيد

ميلاد سعيد. يا دان!

يضحك الجميع

دان: هذا شيء رائع إنه شيء رائع

حقاً

لورا: هل تعتقد ذلك؟ هل تعتقد ذلك

فعلًا

دان: من المؤكد لا ريب أنك قد عملت

طوال النهار

لورا: طبعاً، فطنا أليس كذلك أيها الغنفس؟ هذا ما فعلنا، عملنا

طوال اليوم

دان: هذا شيء رائع. إنه بالضبط ما أردت دوماً

تؤدي لورا بإقتان دور الزوجة الطيبة مشاركة زوجها استماعة

بالككة. ريتشي يراقب وعلى وجهه تعبير جدي

لورا: أه يا دان..

دان: يوماً ما سوف أقول لك يا ريتشي، سوف أقول لك كيف حدث

هذا كله

لورا لا تغفل

تبدو لورا محرجة يتطلع دان نحوها إلى أعلى، هادئاً ولكنه جاد

دان: أريد أن أفعل. أريد أن أخبره القصة.

تصمت لورا وتسبح له بذلك رغماً عنها. ينظر دان إلى ريتشي وقد

غمزته المساعدة إذ وجد طريقه إلى هذه القصة.

دان: الذي حدث: عندما كنت في الحرب - في الحرب وجدت نفسي

أفكر - وتذكرت أن هناك تلك الفتاة التي رأيتها. لم ألتق بها مطلقاً

- في المدرسة الثانوية - هذه الفتاة الغريبة، الهشة المظهر التي



تدعى لورا ماكجراث نعم. كانت خجولة. وكانت ممتعة. والدتك لا تمنع أن أقول هذا يا ريتشي - كانت ذلك النوع من الفتيات اللواتي يجلسن معظم الوقت بمفردهن

ريتشي يستمع باهتمام ثلاثتهم يلتقون حول المائدة باهتمام. دان - نعم. يا ريتشي، سوف أخبرك. عندما كنت في جنوب الهاسفيك، كنت، في الحقيقة، أفكر أحياناً بهذه الفتاة.

لورا : دان.
دان : فكرت أن أحضرها إلى منزل - حياة - حسناً، مثل هذه تقريباً. وكانت فكرة السعادة. فكرة هذه المرأة.. فكرة هذه الحياة.. هذا ما ساعدني على البقاء.

يسود الصمت يتطلع دان إلى لورا
دان : كانت لدي فكرة عن سعادتنا
ريتشي يراقب، منكباً مقدار الحزن القائم بينهما
لورا : هل تمنيت أمنيّة؟

تناول دان من الكعكة واحدة من الورود الصفراء، وراح، شارباً، يديرها بين أصابعه إلى الأمام والملف. أنه لوحده مع أفكاره ليضع دقائق، يستدير بعدها وينظر إلى لورا بلا تعبير، ثم يومئ برأسه.

دان : نعم، فعلت.

٨٩- المشرحة لور/ داخلي
تشاهد كلاريسا عبر دفة الباب الزجاجي تنتظر في المشرحة.
تقف باكتئاب وقد هزتها أحداث بعد الظهر ثم تظهر سالي عند الباب، يقودها إلى المشرحة أحد العاملين. تقف برهة تنظر عبر الباب، والأن، وقد غمرتها المشاعر، تفتح الباب وتنضم إلى كلاريسا. تنطلق كلاريسا عبر الغرفة.

٩٠- منزل هوجارث لور/ داخلي
في غرفة الاستقبال بركتان من الضوء تنبعثان من لمبات عادية في الجانبين المقابلين، يجلس ليونارد وفيرجينيا يسود بينهما نوع من الهدنة بعد أحداث بعد الظهر كلاهما يقرآن. كتاب فيرجينيا في يدها. مازالت تحتفظ بذاكرة قطار لندن التي تستخدمها كملامة للكتاب

تدير الذاكرة بين أصابعها. بعد بضع دقائق ينظر ليونارد إلى أعلى وكأنما خطر له خاطر من محادثة سابقة.
ليونارد : لماذا على الإنسان أن يموت؟
تنظر فيرجينيا إلى أعلى وتغضب.

فيرجينيا - ليونارد؟
ليونارد. في كتابك؟
فيرجينيا. آه.

ليونارد : قلت إن إنساناً ما، يجب أن يموت. لماذا؟
يلتقط ليونارد أنراً بسيطاً في ردة فعل فيرجينيا.

ليونارد : هل هذا سؤال سخيف؟
فيرجينيا : كلا
ليونارد : أتخيل أن سؤالي سخيف.

فيرجينيا. كلا، بتاتا

ليونارد : حسناً.

تفكر فيرجينيا بسؤاله قبل الإجابة

فيرجينيا : على أحدهم أن يموت لكي يدرك الباقون قيمة الحياة.

ينظر ليونارد نحوها، الاثنان جادان في الأمر الآن.

فيرجينيا : إنه التناقض

ليونارد : ومن الذي سيموت؟

فيرجينيا : إنه سر.

ليونارد أخبرني

تتوقف فيرجينيا قليلاً ثم تهدبه الإجابة

فيرجينيا : الشاعر سيموت. الحال.

٩١- منزل براون - غرفة نوم ريتشي لور/ داخلي

١٩٥١. ريتشي، الشاعر، الحال، ينام في سرير في غرفة صغيرة ملأى بالنجوم، مزخرفة بصور صواريخ ورواد فضاء خياليين.

٩٢- منزل براون لور/ داخلي

منزل براون، يرى من الشارع. أنه مظلم. دائرة ضوء واحدة فقط مسلطة على مدخل ممر السيارة بالقرب من نافذة جانبية. الشارع يسوده السلام.

٩٣- منزل براون - غرفة نوم ريتشي لور/ داخلي

يستلقي ريتشي مستيقظاً، ويستمع إلى صوت والده في الغرفة المجاورة ينادي لورا.

٩٤- منزل براون - الحمام لور/ داخلي

تجلس لورا، رأسها بين يديها، على كرسي الحمام المقل، تلبس بيجاما بيضاء، حذيفة وعليها مظهر الهأس المذل، غير قادرة على الحركة. بعد بضع دقائق، ينادي دان من غرفة النوم.

دان (صوته من غرفة النوم) : ماذا تفعلين؟

تنظر لورا إلى أعلى لقد نذعت زينتها عن وجهها، ومن الواضح أنها كانت تكي.

لورا : أنا أفريح أسناني.

دان (صوت من غرفة النوم) : هل ستأتيني إلى السرير؟

لورا : نعم. بعد برهة.

دان (صوت من غرفة النوم) : تعالي إلى السرير يا لورا براون.

ولكن لورا لا تتحرك. تتحرك فقط مبتعدة كمن وقع في فخ.

دان (صوته من غرفة النوم) : قابلت رأي صديقة وأخبرني أن كيتي اضطرت للذهاب إلى المستشفى.

لورا : هذا صحيح.

دان (صوته من غرفة النوم) : ليس شيئاً خطراً. مجرد فحوصات عادية.

لورا : أنا خائفة.

دان (صوته من غرفة النوم) : لماذا؟

تتكلم لورا بهدوء، بنبرة خفيفة لا يستطيع دان سماعها.

لورا : آه، لا أستطيع تخيل فكرة اختفائها.

تذهب كلاريسا إلى باب الشقة وتفتحه وتقف لورا براون مباشرة في مواجهتها. إنها الآن في الثمانين من العمر، مخدبة قليلاً بشعرها الرمادي الداكن وجلدتها المممش تتردى ثوباً ومغطاة مشجورين داكني اللون. تتأجأ كلاريسا قليلاً.

كلاريسا: أنت لورا براون

لورا: نعم. أنا والدة ريتشارد

كلاريسا: طبعاً

تمد كلاريسا يدها

كلاريسا: أنا كلاريسا فون. تفضلي

تعمل لورا حقيبة صغيرة تأخذها كلاريسا منها فيما هي تقودها إلى داخل الشقة في نهاية العمر تقف سالي وخلفها جوليا ولكن كلاريسا تشير إليهما بلباقة ليتوقفا لبعض الوقت بينما هي تقود لورا إلى غرفة الجلوس الشقة ملأى بموائد منصوبة تكسوها شراشف بيضاء وكؤوس

كلاريسا مع لورا لوجدتهما في غرفة الجلوس

كلاريسا: صديقتي سالي في المطبخ. وكذلك ابنتي.

تنظر لورا إليها قليلاً ولا تجيب

كلاريسا: كنا نقيم حفلة. كنا سنقيم حفلة

لورا: كنت محظوظة فقد استقلت آخر

طائرة من تورنتو

تراقب جوليا من المطبخ دون أن تسمع أو ترى، ثم تتحدث إلى سالي بصوت متفخض

جوليا: هذا هو الوحش إذن.

اقتربت لورا من مائدة مغطاة بكتيب ريتشارد

كلاريسا: أرجو أن أكون قد فعلت الشيء الصحيح. لقد وجدت رقمك في دليل هاتفه.

لورا: نعم كان معه. ولكننا لم نكن نكلم بعضنا كثيراً

تنظر لورا إلى صورة ريتشارد. تقف كلاريسا لحظة تنتظر

لورا: شيء رهيب يا سيدة فون أن تعيشي بعد أن تموت كل عائلتك كلاريسا: مات والد ريتشارد.

لورا: نعم. مات بمرض السرطان. كان شاباً وماتت أخت ريتشارد

تنظر لورا إليها قليلاً

لورا: يتأق شعور واضح بلا جدوى بقاكن. يضي هذا عليك الشعور بالآلا جدوى. أنت تعيشين وهم يذهبون.

تمسك كلاريسا برمّة قبل أن تتكلم

كلاريسا: هل قرأت القصائد؟

لورا: نعم قرأتها. وكذلك قرأت الرواية يقول الناس إن الرواية صعبة

كلاريسا: أعلم

لورا هم يقولون ذلك.

لم يسمع دان شيئاً (صوته من غرفة النوم) - ربما تستطيعين الذهاب لرؤيتها في الصباح. يا عزيزتي

لورا: كنت سأقفل. كنت سأتوقف لأزورها

يسود صمت قصير. لورا لا تستطيع التحرك.

دان (صوته من غرفة النوم) - لقد كان يوماً رائعاً. وعلى أن أشكر من أجل ذلك

تنظر لورا بعيداً يائسة الآن

دان (صوته من غرفة النوم) تعالي إلى الفراش يا حبيبتي

لورا: أنا قادمة.

ولكن لورا مازالت واقفة. لا تتحرك. بعد فترة من الزمن، يتكلم دان مرة ثانية

دان (صوته من غرفة النوم) : إذن. هل أنت قادمة؟

لورا: نعم

من بعيد، تسمع صوت كلب ينبح. تنهض لورا وتمد يدها إلى مفتاح الكهرباء فوق المرأة يظلم الصمام. تسير بضع خطوات نحو الباب الذي يؤدي إلى غرفة النوم

تقف لورا عند الباب، فيسقط على

وجهها ما تبقى من ضوء.

٩٥ - منزل هوجارت - غرفة المكتبة

نهار/ داخلي

١٩٢٣. تجلس فيرجينيا في مقعدها

المفضل، على حضنها لوح للكتابة وفي

يدها دفتر. الضوء يغمرها إنها لا تكتب

بـ تفكير فقط

يظهر ليونارد في فتحة الباب المقابلة

لا يقول شيئاً

فيرجينيا: ماذا؟ ماذا؟

يبتمس ليونارد

ليونارد: كنت أأمل أن تكوني قد أويت للفراش

فيرجينيا: سأقفل. سوف أوي للفراش

يظنران إلى بعضهما البعض يملأ أعينهما الحب والمرض

ليونارد: ماذا بعد ذلك؟

فيرجينيا: كل شيء قد وضع مخطط القصة قد وضع. هناك شيء واحد فقط

تَهز فيرجينيا رأسها قليلاً، ومازالت في المقعد.

فيرجينيا: يجب أن تقرّ مصير السيدة دالوي

٩٦ - شقة كلاريسا / داخلي

٢٠٠١ - كلاريسا في المطبخ مع سالي وجوليا جميع الأسطح قد شغلها أطعمة الحفلة التي لم تقم تحمل كلاريسا صحن سراطين البحر في يدها وتفرغه بحزن في صفحة الزبالة مازالت تضع

معطفها الذي كانت ترتديه طوال بعد الظهر. وفيما هي تلقي في الزبالة الطعام الخائف، تسمع قرعاً على الباب.



كلاريسا : أعلم..

لورا : جعلني أموت في الرواية. أعرف لماذا فعل ذلك. وهذا يؤلم طبعاً. لا أستطيع ادعاء عكس ذلك. ولكنني أعرف لماذا فعل ذلك

كلاريسا : تركت ريتشارد عندما كان طفلاً؟

لورا : تركت طفليّ الاثنين. هجرتهم. يقولون إن هذا أسوأ ما يمكن أن تفعله أم لا يتحرك أي منهما. الغرفة يلفها السكون الآن.

لورا : هل لديك ابنة؟

كلاريسا : نعم. ولكنني لم ألتق والدة جوليا أبداً.

لورا : كنت تتوقين لأن يكون لديك طفل؟

كلاريسا : هذا صحيح.

لورا : أنت امرأة مضطربة جداً.

تنظر كلاريسا إلى أسفل.

لورا : هنالك أوقات تشعرين خلالها بعدم الانتماء. وتعتقدين أنك ستقتلين نفسك مرة ذهبت إلى فندق. تلك الليلة بعد ذلك في تلك الليلة، وضعت خطة الخطة كانت، أن أترك عائلتي عندما يولد طفلي الثاني. وهذا ما فعلته.

استيقظت ذات صباح، جهزت الإفطار، ذهبت إلى موقف الحافلات وصعدت إلى إحداها. تركت رسالة.

تسود فترة صمت.

لورا : حصلت على عمل في إحدى المكتبات في كندا. قد يكون شيئاً رائعاً أن أقول إنني ندمت على ذلك. وقد يكون سهلاً. ولكن ماذا يعني هذا؟ ماذا يعني أن تتدمني وأنت لا هوار أسامك؟ إنها قدرتك على التحمل. ما هو الشيء. لن يغفر لي أحد.

تنظر لورا إلى كلاريسا عينا بعين دون أي اعتذار.

لورا : كان ذلك هو الموت. فاخترت أنا الحياة.

٩٧ - شقة كلاريسا / ليل / داخلي

تهبط كلاريسا من غرفة الجلوس إلى بهو الشقة. ويهدوء تذهب إلى غرفة النوم. مازالت ترتدي معطفها الداكن. سالي في المطبخ مع جوليا. تنظر الآن إلى أعلى عندما تلمح كلاريسا. تنهض وتلحق بكلاريسا إلى غرفة النوم.

٩٨ - شقة كلاريسا - غرفة النوم / ليل / داخلي

تدخل سالي إلى الغرفة لتجد كلاريسا جالسة على جانب السرير ترتدي معطفها. تنظر المرأتان إلى بعضهما البعض.

سالي : عليك أن تخلعي معطفك

تدور سالي من حولها وتشير لكلاريسا بأن تقف. تضع سالي يديها على كتف كلاريسا لتساعدتها في خلع المعطف. وبينما هي تفعل ذلك، تستدير كلاريسا وتنظر إلى سالي. تشعر الانفان بالإنهاك.

تنظر المرأتان لبعضهما بدهء ثم تتبادلان اللقب.

٩٩ - الشقة - غرفة جوليا / ليل / داخلي

تفرغ لورا حقيبتها على السرير في غرفة جوليا. توجد بها

أشياء قليلة وضعتها بسرعة من أجل الرحلة. تبدو ضعيفة ووحيدة. يسمع نقر على الباب وتدخل جوليا تحمل فنجاناً وطبقاً.

جوليا : فكرت أنك قد ترغبين في فنجان من الشاي.

لورا : هذا لطف شديد منك. أشعر أنني أسرق غرفتك.

تضع جوليا الشاي بالقرب من السرير.

جوليا : أعدنا الطعام إلى مكانه. إذا. ما شعرت بالجوع في الليل فأرجو أن تتناولي ما تشائين

لورا : حسناً سأفعل. هل لديك مكان؟

جوليا : نعم. الكنبه.

لورا : أنا أسفة.

تتحرك جوليا غريزيا نحوها وتضع ذراعيها حولها. تتماقق ابنة الثامنة عشرة مع ابنة الثمانين تقف لورا لحظة، وقد أنهلها دفئها. ثم تتحرك جوليا بعيداً

لورا : عني مساء.

جوليا : تصبحين على خير.

١٠٠ - منزل هوجارت - غرفة النوم / ليل / داخلي

١٩٢٢. تستلقي فيرجينيا على السرير دون أن تبذل أي جهد لتنام. ولكنها تستلقي تحت ضوء القمر في سريرها. عيناها مفتوحتان، بهضوان مثل الشبح.

١٠١ - شقة كلاريسا - المطبخ / ليل / داخلي

٢٠٠١. ممر الشقة. الجميع نيام. كلاريسا في بيجامتها البيضاء تقف في المطبخ تطفي الأنوار واحداً تلو الآخر. وبعد أن أطفأت آخر نور في المطبخ، تدلف إلى الممر وتعيد نفس العملية. تنظر حولها قليلاً إلى بيئتها: مرجح، صلب، كامل. أهيأاً تشعر بسلام.

وبعد أن تطفي الأنوار في الممر، يسمع صوت فيرجينيا وولف.

فيرجينيا (صوت خارجي)

عزيزي ليونارد، عليك أن تنظر إلى الحياة مواجهة، دائماً تنظر إلى الحياة مواجهة، وأن تعرف ما هي، وأن تحبها لما هي. وأهيأاً أن تعرفها. وتحبها لما هي. ثم أن تضعها جانباً.

تطفي كلاريسا الضوء الأخير فيلمح الممر تستدير وتذهب إلى غرفتها

١٠٢ - نهر أوز / نهار / خارجي

١٩٤١. تسير فيرجينيا وولف بهدوء ثانية نحو النهر.

فيرجينيا (صوت خارجي)

يا ليونارد، السنين دائماً بيننا، دائماً السنين، دائماً الحب. دائماً الساعات.

تقف فيرجينيا قليلاً. والماء حتى عنقها، على وشك أن تفرق نفسها فيه. تتراقص الشمس فوق الماء.

ه الخفاهة تدريجي للضوء.

«يشير ليونارد إلى أن المصروف الذي يتحدث عنه ارتكب خطأ املائياً بأن كتب Min بدل Minn

عبد الواحد لؤلؤة الموصلي في هجراته :

أقول المعنى في الشعر الجديد ، ينفي عنه صفة الشعرية

شعر التروبادور شعر دنيوي غنائي يرتبط بوشائج كثيرة مع الموشح والزجل

حاوره : محمد عبيد الله *

عبد الواحد لؤلؤة اسم مضيء في الثقافة العربية المعاصرة، ينتمي إلى جيل الرواد المتنورين، الذين لم يعرفوا إلا الإخلاص للمعرفة، ولثقافة الأمة، وطوال أكثر من خمسة عقود ظل (لؤلؤة) يعلم ويؤلف ويترجم، يتنقل من بلد إلى بلد، شديد الحماس لمهمته المقدسة، واضح الرؤية نحو الطريق الذي اختاره.

عرف (لؤلؤة) لغات العالم الآخر ميكرا، وعبر اللغة استكشف ثقافة الآخر، لكنه ظل شديد الالتفات إلى ثقافة أمته في تراثها وحاضرها، ولذلك لم يصنم التراث ولم يقدسه تقديساً أعمى، وأيضاً لم يكن من المنبهرين بالآخر الغربي، ولا المقدسين لثقافته، وهكذا وقف على الصراط، في نقطة المنتصف، نقطة التوازن بين احترام الذات والانفتاح على الآخر. أنجز حتى اليوم أربعة وأربعين عنواناً بين تأليف وترجمة، وقدم للقارئ العربي مصنفات من عيون الأدب العالمي، كما نقل محدداً من الآثار العربية إلى الانجليزية، وأسهم في الجهود النقدية العربية، عبر كتبه ودراساته المتتابعة، فمثل من خلال نشاطه المتواصل الدؤوب حالة من الوعي النادر الذي لا يعرف التراجع أو الإحباط.

•• كيف نقدر ذاتنا الحضارية؟ بأن نقارن بين ما كان لنا وما كان لهم في أوج الحضارة العربية في بغداد والأندلس يوم كانت أوروبا ترسف في ظلمات العصور الوسطى. ولكن ما الذي حصل في أوروبا عند نهاية العصور الوسطى في حدود عام ١٤٩٢ وبداية السقوط العربي منذ ذلك التاريخ الذي بدأ العصور المظلمة العربية؟ تناحر وتنافس على سلطة دنيوية زائلة. منذ سقوط الأندلس والعرب في تراكض نحو الهاوية. كيف نصنع المستقبل والإنسان العربي في الغالب مهاجر في وطنه أو غريب في غير وطنه؟ ••

* شاعر وكاتب من الأردن

في مدارس الموصل ويقفون عند ذريهم في المدينة. في دروس الدين الإسلامي كان الطلبة المسيحيون يخبرون بين البقاء في الصف أو يخرجون إلى ساحة الألعاب، وكان أغلبهم يبقون معنا. في الأعياد المسيحية كنا نشترك بعضنا الهدايا والعلوى وفي الأعياد الإسلامية كان الطلبة المسيحيون يشاركوننا أفراح الطفولة في العيد. أذكر في عام ١٩٤١ هاجمت طائفة ألمانية مشارف مدينة الموصل، فسمعنا صوت إطلاقات من كنيسة مجاورة لدارنا. خرجنا إلى سطح الدار فوجدنا أحد رجال الكنيسة قد اعتلى القبة وراح يطلق الرصاص باتجاه الطائفة! طبعاً لم يصيبها ولكنه كان يعبر عن كراهية النازي الذي هاجم مدينة إسلامية مسيحية عراقية!

وفي شمال الموصل قرى كردية، مسيحية وإسلامية، لم تعرف التفرقة الدينية ولا العنصرية. كان الأكراد ينزلون إلى الموصل للتجارة، يحملون الجبن الكردي الذي لا تضاهيه أجبان سويسرا، واللحس، واللحار الجافة من جوز ولوز ويندق واللحبة الخضراء التي أوراق أشجارها تفرز في الخريف مادة صمغية هي (المن)، تخرج مع السسل والغسقل أو الجوز لتغدو (من السماء) الذي يدعوه بعضهم (المن السلولي) وهذا خطأ جسيم لم يعد في موصل اليوم ولا في عراق اليوم من ولا سلوى، فقد انقطعت السبل بين شمال العراق ووسطه وجنوبه منذ عقدين من الزمان، والمشتكى لغير الله مثله.

ومعالم الموصل في شرق دجلة أثار نهشوى والحضارة الأشورية. في أواخر الربيع كنا نخرج إلى تلك التلال ومعنا الكتب، ندرس استعداداً للامتحانات القادمة في حزيران (يونيو). في السهول المحيطة تخرج الأرض عشرات من الأعشاب الطيبة طعماً ورائحةً ومنظرًا، وأغلبها له خواص علاجية دوائية. والموصل أم الربيعين، ما تخرجه الأرض في ربيعها الأول بعد المطر نبات لا ترى مثله غالباً في ربيعها الثاني في الخريف. وعلى الشاطئ الغربي، في شمال المدينة ثمة قلاع من عصور الأنباط والسلاجقة، ما تزال أطلالها تغري الفتيان بالتجوال خلالها صعوداً ونزولاً، في محاولات يائسة لقراءة منحوتات بارزة على جدرانها وقد تغطت بالطحالب، بعضها زخارف وبعضها آيات قرآنية. في سنوات الحرب العالمية الثانية كنا نخشى الاقتراب من تلك الأطلال لأن جنود الغزو البريطاني والمجندين البولنديين كانوا يكثرون فيها، فإذا

عبد الواحد لؤلؤة، صاحب موسوعة المصطلح النقدي، ومنازل القمر، والبحث عن معنى، مترجم شكسبير وطاغور وجون آردن، عميد المترجمين العرب بلا منازع... يكشف في هذا الحوار عن جوانب من سيرته في الحياة، وفي الثقافة، وعن جملة من آرائه ومواقفه من الأشكال الإبداعية الجديدة، ومشكلات الترجمة، كما يكشف عن انشغالاته الأخيرة، ويظل محتفظاً بجذوة الأمل "

♦ دعنا نبدأ من المكان الأول، مكان الطفولة والصبا، هل ما زال حنينك (لأول منزل)، ما الذي تقوله عن زمانك ومكانك الأول. وماذا تتذكر من معالم الموصل والعراق بعد كل هذه العقود...؟

وحينها أبدأ لأول منزل. أليس هذا طبيعياً لدى الأسوياء من الناس؟ دك عن العاشقين، وأكثرهم أسوياء! أم أنك ترى غير ذلك؟

♦ مدينة الموصل في عشيرة الأربيعينيات وما بعدها هي مدينتي الفاضلة بمعنى بعيني. مدينة عربية فتحت في عهد عمر بن الخطاب وانتشر الإسلام فيها مع القبائل العربية المسلمة التي أقامت فيها، في الجانب الغربي من نهر دجلة وأنشأوا نحو الجزيرة ومشارف حلب. أما الجانب الشرقي من النهر فهو مواقع العديد من القرى المسيحية التي ما زال أهلها يتكلمون الكلدانية، والسريانية والأشورية، وهم من القبائل العربية التي هاجرت من الجزيرة في عهود المسيحية الأولى. أقام بعضهم في الساحل السوري وبلاد الشام، وما يزال بعضهم يتحدثون بالسريانية. أذكر أغنية وديع الصافي (يقلاً بحبك قد البحر / تجاوبني بالسرياني)؟

ومدينة الموصل بهذا المعنى تضم أكبر نسبة من المسيحيين في العراق، ويقدرها بعضهم بثلاثين بالمائة. وموسى أن أؤكد أن جميع المسيحيين في العراق أصلهم من قرى الموصل، وقد هاجر بعضهم إلى بغداد والبصرة في العهد العثماني.

ومغزى الإشارة إلى هذه النسبة العالية من المسيحيين في الموصل أننا في عشيرة الأربيعينيات وما بعدها كنا نعيش في ونام كامل مع بعضنا لم تكن تعرف التفرقة ولا التعصب الذي يثيره الأجنبي لغايات معروفة. في تلك الأيام لم تكن في القرى المسيحية مدارس ثانوية وإعدادية، إن كان هناك في بعضها مدارس ابتدائية لذا كان أبناء القرى المسيحية يتأثون للدراسة

اقتربنا قليلاً كانت روائح الخمور تصلنا على أجنحة النسائم الصاعدة من أطراف المرتفعات، فكنا نهرب مبتعدين إلى السهول المحيطة

❖ نريد أن نعرف على بعض الشخصيات الأولى التي أثرت في حياته مبكراً. أو عرقته وصاحبته لاحقاً... كعلاقته بجبرا إبراهيم جبرا... السياب... البياتي... أستاذك «أي. أي. ريتشاردز» وغيرهم.

• من أهم الشخصيات الأولى التي أثرت في حياتي الدراسية (وكلمه قد رحلوا) الأستاذ محمود الجوردة، مدرس للغة العربية في متوسطة المثني بالموصل. كان تشجيعه هائلاً، لي ولكل من يظهر اهتماماً خاصاً بالكتب خارج المنهاج المقرر. كان يطلب منا قضاء العصر والمساء في المكتبة العامة بالموصل، حيث تتقدمها مسلة رهام تخلد ذكرى الشاعر الكبير أبو تمام (صاحب البريد في الموصل العباسية) كان علينا قراءة كتاب

كل أسبوع وتقديم تقرير عنه في الأسبوع اللاحق، وهكذا كان الأستاذ يقرأ التقارير الجيدة أمام الطلاب، فزاد زهماً إذ يقرأ تقريرتي كل أسبوع تقريباً. كانت أغلب قراءاتي دواوين الشعر. وفي اختبارات النحو الشهرية كان أستاذنا يقرأ الإجابات الجيدة والريذة أمام الطلاب ويعلق عليها لمصلحة الجميع. كان يسخر من إجابات لا تدل على خروج عن الكتاب، مثل: استعمال لفظة (ما) زائدة بعد (إذا)، أغلب الإجابات تأتي من نوع (إذا ما درست نجحت) أو (إذا ما أكلت شبت). أما إجاباتي التي كان يقرأها على الطلبة متفخراً فهي مثل (إذا ما توالى جرحنا وتعذرت / مرأهه فالجرح للجرح مرهم)، أو متى والفعل، تكون إجابتي (متى تجمع القلب الذكي وصارماً / وأنفاً حمياً تجتنبك المظالم)، وليس (متى تدرس تنجح):

مثل هذا التشجيع هو الذي حملني على حفظ المعلّقة كاملة بدل عشرة أبيات يطلب حفظها منّا أستاذ اللغة العربية في (إعدادية الموصل) في الصف الرابع الأدبي والخامس الأدبي، (المرحوم) الأستاذ ذا النون الشهاب. كان هذا الأستاذ تلميذ طه حسين في جامعة القاهرة، يحدّثنا عنه وعن محاضراته وعن العقاد ومجّلة الرسالة والثقافة. وكل هذا يحملنا على الاستزادة في قراءة الكتب من المكتبة العامة دون الاكتفاء بالمقررات المدرسية.

أما تأثير (المرحوم) أستاذي جبرا في قسم اللغة الإنجليزية بدار المعلمين العالية فهو من الاتساع والشمول بحيث لا أقوى على تحديده في مقال عابر. تحدّثت عن (معلمي الأول) في كتاب صدر لي عام ١٩٩٩ بعنوان (شواطئ الضياع) بحوالي مائة صفحة من أصل مائتين في قوام الكتاب. من أبرز نقاط التأثير التعليمي والشخصي والسلوكي هو هذا التواضع الجُمّ الأصيل الذي تميّز به هذا الأستاذ الكبير. وهذا التواضع هو نفیض التعالي والفوقية في سلوك بقية أعضاء هيئة التدريس الإنجليز في العالية. رئيس القسم طيار بريطاني عملاق، يحاذر منه حتّى عميد الكلية. تعلّمنا من جبرا كثيراً عن الأدب الإنجليزي، والرسم، والموسيقى، وبالنسبة لي كان أول من قاد خطواتي نحو ترجمة الأعمال الكبيرة لمعالجة الأدباء. كان أول من أعطاني مقالاً صعباً طويلاً من أعمال (شوينهاور) مترجماً إلى الإنجليزية، لأنقله إلى العربية، وراجع ترجمتي متشجعاً وموجباً، ثمّ نشر المقال في صحيفة موصلية. وبعد تفرّجي من العالية غاب عنّا سنة في (هارفرد) ولما عاد إلى بغداد حصلت أنا على أول بقعة عراقية إلى (هارفرد) وكانت توصية جبرا دعماً لي، حيث درست النقد على شيخ النقاد (أي. أي. ريتشاردز)، وكان جبرا قد سبقني في الإفادة من علمه في سنته في (هارفرد) قبل ذلك

ثمة ناشرون يريدون من الكاتب أن يدفع لهم .. ينعموا هم بآبارح البيع ووجاهة الكروش المنتخبة

بقيت علاقتي مع أستاذي جبرا مزدهرة بعد عودتي من بعثتي الأولى ومن بعثتي الثانية للدكتوراه في الأدب الإنجليزي. في صيف ١٩٦١ الذي قضيت في أكسفورد لجمع معلومات لأطروحة الدكتوراه أخبرني أستاذي الكبير بصدر أول رواية له بالإنجليزية بعنوان (صيادون في شارع ضيق)، فاسرعت إلى اقتناء نسختي، وقدمت عنها محاضرتين بالإنجليزية. وأثناء انتظار موعد مناقشة أطروحتي لم أجد ما أفعله خيراً من كتابة مقال بالعربية عنها، نشرته مجلّة (الأديب) البيروتية في عدد نيسان (أبريل) ١٩٦٢، وكان ذلك أول تعريف للمقارئ العرب برواية (صيادون). وتواصلت زيارتنا ورسائلنا في سنوات السفر والاعتراق، وكانت آخر رسالة كتبها علي ما أعلم، هي رسالته إلي وأنا في عمان عام ١٩٩٤، وأجبت عنها فوراً ولكنه لم يقرأ الرسالة لأن رحيله عن عالمنا كان أسرع من البريد والمعام ١٩٩٤ يلتفظ أنفاسه الأخيرة.

قدمت نفسي بلهجة بريطانية مفرفة، استغربني مني، ثم قالت إحداهن: تقصّل: الباب الأيمن أمامك. دخلت وقد ازداد تعلّمي. لكن الشيخ الوقور نهض مرحباً سائلاً عن سفرتي وهل استطعت النوم ليلة أمس وهل وجدوا لي سكناً مناسباً. (فأفخر روعي). وبدأت أسأل عن المحاضرات والكتب، لكن الرجل قال بصوت ناعم: (يا بني، لقد وصلت للوقت). لم العجلة، كلّ أمورك ستسير على هواك. المهم أن تتأكل قسطاً من الراحة أولاً).

يا لله! هذا الناقد الذي شغل الدنيا الأدب منذ عام ١٩٢٤ يوم أصدر (مبادئ النقد الأدبي) وأقبله عام ١٩٢٦ بكتاب (النقد التطبيقي)، وتوالى الروائع. يتحدث بهذه البساطة والحميمية؟ في تراننا العربي حديث عن (تواضع العلماء) وفجأة تذكرت تواضع جبرا، وقلت للناقد الكبير: أستاذي جبرا يهلك التحية، ويدأنا حديثاً طويلاً عن جبرا في هارفردي قبل وصولي بستين. بعد أسبوع دعاني البروفسور ريتشاردز إلى غداء في داره يوم الأحد. هكذا بكل بساطة. أستاذ كبير يدعو طالباً أجنبياً؟ نهبت (سعياً على الرأس لا سعياً على القدم). ومن

كان قد وصل قبلي؟ صدق أو لا تصدق: (سير هاملتن جب). أبرز الباحثين الإنجليز في الأدب العربي والإسلام. جاء هو الآخر من أكسفورد، وهارفردي تجذب العصافقة. وآخرهم (البروفسورة أنا ماري شيميل) الألمانية بكل مؤلفاتها عن التصوف والإسلام والأدب العربية والشرقية، وقد رحلت عن

هارفردي والعالم قبل حوالي عام كيف تتصرف على مائدة حولها (ريتشاردز) و(جب)؟ لا أدري، هل استطعت أن أكل فعلاً، والأسئلة من هذين الكبيرين لم تترك لي مجالاً لأرى ما أمامي. لكن السيدة (دوروثي ريتشاردز) كانت مطمئنتي دائماً أن ليس بين الأطعمة لحم خنزير ولا في الكؤوس أمامنا خمر بل ماء قراح.

وعند الاستئذان لدى نهاية العنسية السعيدة، بالانصراف، قام (البروفسور ريتشاردز) وحمل لي معطفي من على المشجب وأصر على مساعدتي في ارتدائه: هذه بلاد باردة. عليك أن تهتم بصحتك!

♦ أنت مترجم قذ. مع ذلك تتفق مع الجاحظ في موقفه من الترجمة وخصوصاً ترجمة الشعر (أما الشعر فلا يستطيع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل) كيف تقلل من خيانة الترجمة إلى حدها الأدنى.

أما السياب فقد تخرّج من العالمية قبل التحاقني بها بسنة، لكنني عرفته من شعره أكثر مما عرفته في مناسبات قليلة في بغداد. أو في أمسيات أقل منها في مقاهي شط العرب في عشار البصرة. لا أنكر أنني التقيت بالشاعر بدر في دار أستاذنا جبرا بالأعظمية ببغداد، وكان كثير التردد عليه والاستعارة من كتبه والاستفسار عن قصيدة من شعر (البوت) أو (أيدث ستويل). لكن بدرًا وشعره كان الشغل الشاغل للأدباء والشعراء في عشيرة الخمينيات من القرن الماضي. وقد كتبت عنه كثيراً وحاضرت أكثر. أذكر أن (راديو مدينة بوسن) طلب منّي وأنا في هارفردي أن أقدم حديثاً عن الشعر العراقي المعاصر، فتحدثت بإسهاب عن شعر بدر وقرأت مقتطفات منه. ثم التقيته ببغداد بعد عودتي عام ١٩٥٧ وقلت له ما معناه (لقد تحدثت عنك وعن شعره في «راديو بوسن» ولم أستطع الاتصال بك والاستئذان منك) فاستغرب هذا (اللطيف) غير المتوقع، وأجاب بما معناه (لا بأس، غيرك يسرق قصائد كاملة وينشرها ويكتسب منها دون أدنى ذكر لي).

أما البياتي فكان قد سبقني بستيني (العالية). كان البياتي أحد نجوم الشعر الذين ازدحمت بهم سماء (العالية) في عشيرة الخمينيات. بقيت على اتصال به والحديث معه كلما اجتمعنا ببغداد أو عمان وكان آخر اجتماع به في (مندی الفينيق) بعمان عام ١٩٩٦ في احتفال ببلوغه عامه السبعين.

طلب عريف الحفل من أحد الأدباء الكثر الذين حضروا المناسبة أن يقدم البياتي ويتحدث عن شعره. لكن البياتي أصر أن أكون أنا المتحدث قائلاً للجميع (هذا الأستاذ صاحب مسهرتي الشعرية منذ البداية ويعرف الكثير عن زملائي الشعراء العراقيين) ولم أستطع التخلص وبين الماضيين أدباء وشعراء متميزون.

أما أستاذي (أي. أي. ريتشاردز) فهو الذي سدّ خطاي في التعامل مع القصيدة نقدياً. يوم وصلت (هارفردي) متأخراً بضعة أيام عن بداية الفصل الدراسي، بسبب إجراءات السفر وغيرها، كنت وجلاً من الدخول إلى مكتب هذا الناقد الكبير الذي ترك جامعة كمبردج البريطانية لينشئ أفراساً جديدة في (هارفردي) بمدينة كمبردج الأمريكية، و(جون هارفردي) مؤسس الجامعة عام ١٦٦٦ كان أساساً. مثل ريتشاردز، أستاذاً في كمبردج البريطانية. في الغرفة الخارجية ثلاث سكرتيرات، تعلّمتن إذ

جيدة، ولكنّه اصطلم بكلمة (قطاة) في قول البيهقي (نحن لم نقل بعيداً أو قطاة)، فترجم قطاة إلى Crow أي (غراب). كيف يسوّغ هذا، والقطاة والغراب طائران لكل منهما مدلول ثقافي مختلف. هذا الكسل في محاولة التعرف على الإطار الثقافي والتراخي في النص قتل الترجمة/ النقل قتلاً.

بعض التصرف (الفياني) مسوّغ في النقل، قرأت مرةً ترجمة لشاعر معروف نقل عبارة بالإنجليزية نقلاً حرفياً إلى العربية فجاءت (لو كان في حذاء أمه) وهو أصل العبارة في الإنجليزية، لكنها تفقد (لو كان مكان أمه). يتساءل القارئ كيف يكون الطفل في حذاء أمه ؟ In his mothers shoes. هذه أمانة مفرطة، دونها الخيانة الغريبة.

♦ استكمالاً لما سبق، كيف نقيّم تجربة الترجمة في العالم العربي.. وأنت متابع لكثير من الترجمات الأدبية.. ما الذي تأخذ على الترجمات العربية.. وهل هناك مقترحات بهذا الصدد لتحسين مستوى الأداء، وتوجيه أصحاب الشأن أفراداً ومؤسسات؟

« كيف لي، أو لك، أن تقيّم تجربة الترجمة في العالم العربي، ولغة من لغات في الشرق ولكن لا يسمعه من في المغرب؟ صحیح أن الإنترنت كشفتنا عن عذابات ضياع الكتب والرسائل في بريد (بلاد العرب) أوطاني، ولكن من يستطيع ملاحقة ما ينشر على الإنترنت، إذا كان بعض ما يترجم يوضع على تلك الشاشة العنكبوتية الشيطانية؟ كثير من معرفتي بما ترجم في أقطار العروبة بين الماء والماء مرجعه تعرّفني على بعض الترجمة من لقاءات في المؤتمرات الأدبية هنا وهناك. في عشرة الستينيات الذهبية شاعت تجارة الترجمة في بيروت، فراج (الناشر) وفي رواية (لناشل) يقطع الكتاب أربعاً كما نقطع البطيخة، ويغطي كل ربع، أو أقل، إلى (شخص) يعرف اللغة ليرجم حصّته، ثم يجمع الحصص في كتاب يخرجها للناس باسم (ترجمة مجموعة من الأساتذة).

هذا النوع من التجارة لا يرقى إلى مستوى بيع الغلال، وهي تجارة شريفة، تحارب الفقر والتخلف الاقتصادي والانحسار المعاشي. يقول الشاعر الإنجليزي (الكسندر بوب) في قصيدته المعروفة بعنوان (مقال في النقد) ما معناه (أن تسيء إلى صبر القارئ على قراءة نص رديء أهون من أن تفسد ذوقه في الحكم على نص رديء)، وهذه خيانة لنص الشاعر من جانبي، تضيف

« لا أدري إن كان لي نصيب من (الفائدة) في الترجمة أو في غيرها. ولكنني مازلت (أعاق) الترجمة منذ نصف قرن، ولم يصدر لي سوى حوالي أربعين كتاباً مترجماً، تتراوح طولاً وحجماً، والحجم يستهوي بعض المتأدبين. قال لي زميل مرة: لم تعطني سوى القليل من كتبك. فسألت: أي كتب؟ فأجاب بشيء من التعالي: هذه الكتب الصغيرة.. موسوعة المصطلح النقدي؛ لم أعرف كيف أجيب ذلك الزميل وهو لم ينشر كتاباً واحداً في حياته - رحمه الله ورحمته وإياه - والكتب عند بعض عباء الله الصالحين مثل البطيخ. جودتها حسب الحجم! بلى. أنا أتفق مع جدنا الجاحظ أن الشعر لا يجوز عليه النقل. وقد أدرك في هذا الحكم قليلاً وأقول (الشعر لا يجوز عليه النقل بسهولة). في عهد الجاحظ كانت الفارسية هي اللغة الأجنبية الوحيدة الشائعة. لا أدري ما كان سيقول الجاحظ لو أطلع على ترجمة رباعيات الخيام من الفارسية إلى العربية، ولدينا اليوم عدد من الترجمات البارعة. لكنني لست الحكم حول دقتها لأنني لا أقرأ الفارسية. أما ترجمة (فتر جيرالد) الإنجليزية عن الفارسية فهي روعة في الأسلوب الإنجليزي لكن أصحاب الفارسية يقولون إن فيها الكثير من التصرف. وهنا موضع (الخيانة) من جانب المترجم أو الناقل. (أيها المترجمون.. أيها الفونة) عبارة إيطالية شاعت في عصر الانبعاث في إيطاليا القرن الثالث عشر ويختلف الباحثون في نسبة قائلها.

اختلاف اللغتين، مستوى معرفة الناقل باللغتين والثقافتين يفسح المجال لخيانة النص. لكن (على المرء أن يسعى إلى الخير جهده) / وليس عليه أن يتم النتائج) وفي رواية: (إلى النقل جهده). (وجهد) هذه تستدعي التحقق في دراسة اللغتين والأدبين والثقافتين، والاستعانة بالمراجع والمعاجم وما أكثرها. لكن بعض النقلة يستطيل الكسل، الذي هو أطيب من القسطة بالنسبة؛ ذكرت طرفاً من هذا الكسل أو الجهل ببعض وجوه الثقافة والتاريخ مما لا مسوّغ له، وذلك في كتابي (ت. س. إلبوت: الأرض الجباب: الشاعر والقصيدة)، بعض النقلة درس وعاش طويلاً في بريطانيا وأميركا، ولا غدر له أن جهل بعض وجوه الثقافة والحياة هناك. ثمة أدب إنجليزي عاش في بغداد طويلاً، وأتقن اللغة العربية وعرف كثيراً من شعراء العراق في بغداد الخمسينات، ومنهم الشاعر العراقي عبد الوهاب البيهقي. ترجم هذا الأدب البريطاني قصيدة للبيهقي ترجمة

(وقصدي بريء، لوجه الله واحتراماً للعلم والمعرفة والنزق، و
و). قبل ثلاثة عقود عجاف أصر أحد المتصلين بمشروع نشر
ثقافي كبير أن يكلف صديقاً له بترجمة مسرحية (هاملت)
لشكسبير. حاولت من جهتي أن أثني الرجل عن عزمه وتكلف
الصديق اللوذعي بالترجمة مسرحية غيرها، لأن ترجمة
(المرحوم) الأستاذ جبراً كانت قد صدرت ببيروت قبل ذلك
بكثير وأعيد طبعها، و (واقعتها) تلفزيون بلد عربي شقيق
واستعملها في عرض فلم عن المسرحية، دون الإشارة إلى
المترجم. طبعاً. أصر صاحبنا، وتمت الترجمة و (عبث) بها فلم
المراجع، صاحبنا ما غره، فغير ويدل ما شاء له هواه، فغير
مقطعاً جميلاً من كلام هاملت يقول فيه (ألا ليت هذا الليل
يفقد دثاراً). فمسح العبارة الجميلة إلى (ليت هذا الليل يصبح،
بطانية). أقسم باللات والعزى، بطانية ولا أقل، يا
ويلقاه.. و(يا حيلة الأشراف من أوس ومن نزار) على
مسير لغتنا التي (هي البحر في أحشائه الدر كامن).
♦ لك اهتمام بتتبع الأثر العربي ثقافياً وفكرياً
في الحضارة الغربية، كدراسته عن تأثير شعراء
الأندلس في شعراء التروبادور، هناك تيار واسع
ينكر هذه التأثيرات ويطلق من قيمته، ويرى أن
هذا الاتجاه ليس إلا نوعاً من الحنين إلى أمجاد
واهمة، بسبب هزائم الحاضر، وهناك تيار آخر
يعلي من الأثر العربي والماضي العربي إلى
درجة التصنيع، والتقليد. كيف نفكر ذاتنا
الحضارية وفي الوقت نفسه نهتم بحاضرنا
ونصنع المستقبل أيضاً، بعيداً عن الإقامة في

الماضي أو محوه وإنكاره !!
•• خوفي من التيار الذي (يعلي من الأثر العربي والماضي
العربي إلى درجة التصنيع والتقليد..) هو الذي أقدني منذ
حوالي ربع قرن عن إخراج كتابي عن (دور العرب في تطور
الشعر الأوروبي). لقد درست أغلب ما كتب عن أثر الشعر
الأندلسي في ظهور أول شعر غنائي بأول لغة انقطعت عن
لاتينية العصور الوسطى في أوروبا، لم يكن له جذر في الشعر
الإغريقي أو اللاتيني. كان ذلك شعر (التروبادور) الجوالين،
أشبه الوشاحين والزجالين في الأندلس، ولغة (بروفنس) أي
(الأقلية) في جنوب غرب فرنسا وشمال غرب إسبانيا في
الخريطة المعاصرة. درست ذلك في سنة تفرغ علمي بجامعة

إلى خياناتي السابقة في نقل النصوص الأجنبية بخرس
تقريبي إلى القارئ من غير أصحاب اللغات، لا بد للنص المنقول
أن يرجعه ويدقه شخص غير الناقل، له من الثقافة والمعرفة
باللغات ما يؤهله لذلك وأنا شخصياً لم أنشر كتاباً نقلته قبل
أن يخضع لتفحص (الرقيب الأول) أم بشار، رفيقة دربي في
عذابات الترجمة، وهي رقيب لا يتساهل حول دقة العبارة
وتناسك الأسلوب. وألحس أن التدقيق والمراجعة لا بد منها
لضمان نتيجة مرضية. ولا غشاضة في ذلك ولا انقصاصاً
لكفاءة الناقل.

وثمة مسألة مشابهة في نقل النصوص العربية إلى لغة أجنبية،
قد تكون أشد خطورة. لأننا نريد نقل تراثنا العربي إلى قارئ
أجنبي هو غير محايدي في الغالب. لذا يجب مضاعفة الجهد، وهذا
ما تفعله الشاعرة الناقدة المكنونة سلمى الخضراء
الجبوسي في مشروعها الرائد (بروتيا) لنقل الأدب
العربي إلى اللغة الإنجليزية ونشره لدى كبريات دور
النشر الأوروبية مثل (بريل الهولندية) ومطبعة
جامعة كولومبيا، ونورتون وغيرها في أميركا. إن
توالي طبعات كتب حررتها مثل (الشعر العربي في
القرن العشرين) و (أدب الجزيرة العربية) و
(أنثولوجيا الأدب الفلسطيني) وفيه الكتب التي زادت
عن الأربعين هي خير دليل على أسلوبها في إدارة
الترجمات ومخاطبة العقل الأجنبي. وأنا أتحدث عن
خبرة عشرين سنة في التعاون مع هذا المشروع.
تعرض المحررة نصوصاً تختارها بمعرفتها بمسار

الثقافة في الغرب. وتختار نقلة من أصحاب الثقافة الأدبية
واللغوية من أقطار عربية شتى، تتوسم فيهم القدرة على النقل
إلى الإنجليزية. ثم تعرض النصوص المنقولة إلى الإنجليزية
على أستاذ متخصص أو أدیب من أبناء اللغة الإنجليزية، شرط
ألا تكون لديه معرفة بالعربية. يقرأ هذا الأخير النص ليرى هل
يسخّ لغته المترجمة، ثم يعمل جهده في التصويب والتقويم
ليكتب النص المترجم (مطالعة إنجليزية) تستهوي القارئ
الأجنبي. وهذه الوسيلة لو طبقت على كل ما ينقل إلى العربية
لغدت النصوص المترجمة أكثر طلاوة بعد إخضاعها لذوق
أدیب عربي أو أستاذ متخصص لا علم له باللغة الأجنبية.

لكن هذا الإجراء في العربية قد لا يخلو من مزالق، إذا لم يكن
القصد من المراجعة بريئاً لوجه الله. أذكر هنا مثلاً طريقاً

كمبريدج، وباللغات الإنجليزية والفرنسية والإسبانية. وهالني ما لقيت من حجب على كون الموشح هو الأساس الذي قام عليه شعر التروبادور. كان الباحثون من الإيطاليين والفرنسيين والإنسان قد نشروا دراسات يعود بعضها إلى العام ١٥٧١. ليس بين من قرأت عربي واحد، بل إن معظمهم من رجال الكنيسة الكاثوليكية أو الكنائس الأخرى في فرنسا وكندا، بل إن من بينهم (لوفي بروفنسال) الفرنسي اليهودي الذي قضى سنة ١٩٥٠ محاضراً في جامعة الإسكندرية. كان هؤلاء جميعاً يقدمون البراهين والنصوص التي تثبت أن الموشح والزجل هما أساس أول شعر غير كنسي وغير لاتيني، ظهر في الجنوب الفرنسي (الوثن) حسب وصف مطران باريس (إفونست الثالث) ولا أدري إن كان اسمه يدل على (البرامة) فعلاً فقد قاد حملة ضد الجنوب الفرنسي وقضى على حضارة ذلك الإقليم المزدهر، لأسباب اقتصادية (غير بريئة) فتفرق التروبادور شرقاً إلى

إيطاليا وألمانيا وشمالاً إلى إقليم بريخاني شمال غرب فرنسا وزرعوا الأغراس الجديدة لشعر دنوبي غنائي غير كنسي بينه وبين الموشح والزجل وشائع كثيرة.. تنتظر أن أنفض عني غبار الكسل والخوف لأظهرها في كتاب تدعمه الأمثلة والتواريخ.

في العقود الأخيرة من القرن العشرين ظهرت نثرات (معادية) من جهات لا تخفى على (القارئ اللبيب) تنقد بما لا تسمح، تحاول إنكار الأثر العربي ولا تقدم من الأدلة ما قدمه الإنسان الكاثوليك - ولا أحصيه

في قرارة أنفسهم متعاطفين مع العرب والإسلام، وهم أحفاد فرديناند وإيزابيلا والمطران خمينث الذي أمر بإحراق المكتبات العربية يوم ١٤٩٢/١/٢. لكن هؤلاء الإنسان الكاثوليك (علماء) بالدرجة الأولى، من أمثال (آسين بلانفوس) و(أنخل كوندالت بالنتها) و(كارثيا كومت). والمؤلم - دون طرفة - أن بعض الكرام الكاثوليك من أبناء الضاد تنهوا مؤخرًا إلى هذه الحقائق، وراح بعضهم (يلطش) آراء الإنسان ويوحى بشكل مؤتب أنها من (بنات أفكاره) لأن (لذكر مثل حظ الأنثيين)، فتكون هذه (نصف أفكاره) لأنه نقلها عن غيره. وليس هنا معرض التجريح والتمنيعة، بل إن النص وذكر المرجع وتوثيقه أبغ من (كيل الاتهامات).

كيف نقرر ذاتنا الحضارية؟ بأن نقارن بين ما كان لنا وما كان لهم في أوج الحضارة العربية في بغداد والأندلس يوم

كانت أوروبا ترسف في ظلمات العصور الوسطى. ولكن ما الذي حصل في أوروبا عند نهاية العصور الوسطى في حدود عام ١٤٩٢ وبداية السقوط العربي منذ ذلك التاريخ الذي بدأ العصور المظلمة العربية؟ تناحر وتنافس على سلطة دنوبية زائلة، ومال لن يعيش جامعاً طويلاً لينعم به (وكم تركوا من جثث وعيون وزروع ومقام كريم)، منذ سقوط الأندلس والعرب في تراكس نحو الهالوية (وكل حزب بما لديهم فرحون) وعلى الرغم من أننا لا نجهل هذا تجد (من يعرف لا يستطيع، ومن يستطيع لا يعرف)، فكيف نهتم بحاضرنا (ومن يعرف) في هجرة دائمة خارج وطنه ليزيد معرفته غنى معرفة أوطان غير وطنه؟ وكيف نصنع المستقبل والإنسان العربي في الغالب مهاجر في وطنه أو غريب في غير وطنه؟ يتنقل الأوروبي بين بلد وآخر بالهوية الشخصية، أما نحن، فإننا لو استعطينا التنقل فبجوازات سفر تطلق بأختام الحدود متعددة الألوان والأشكال،

نحتس جواز السفر صباح مساء لنطمن إلى وجوده سلمياً معافى، ونتحقق من صحة الأختام والتواريخ ونخشى أن نتجاوز حدود الإقامة في البلد العربي الشقيق لئلا ندفع الغرامة الإقامة يجب ألا تكون في الماضي الذي يجب ألا ننحوه أو ننكره، بل لن نغيبه حياً في الزمن نغيد من تجاربه وتجنب ما كان فيه من مزالق، وهذا معنى التجربة.

❖ في كتاباتك النقدية تميز بين (الشعر الحر) و(قصيدة النثر) و(الشعر التفعيلة). نحب أن نقدم لنا تمييزاً مكثفاً بينها، لأن الخلط ما زال مستمراً بين هذه التسميات حتى في كتابات المتخصصين.

هـ بلى: هذا الخلط مصيبة في الكتابات النقدية منذ عام ١٩٤٧ وأحاديث نازك الملايكة عن (الشعر الحر) وهي التسمية الخطأ لشعر التفعيلة الذي طوّرته في أولى قصائدها بعنوان (الكراليرا). طوال عقود أربعة عجاف وأنا أكرر في جميع كتاباتي أن (الشعر الحر) تسمية اخترعها الشاعر الأمريكي (والث وبنش) عام ١٨٥٥ في مقدمة مجموعته (أوراق النشيب). والترجمة العربية للمصطلح الأمريكي غير دقيقة أساساً. فالعبارة هي Free verse وليس Free poetry. والمشكلة أن كلمة Verse تعني (بيتاً من الشعر المنظوم) بينما كلمة Poetry تعني الشعر بمعناه الأوسع. كان الحرّ بالمصطلح أن يترجم إلى (النظم الحر) لأن ما طوّرته نازك الملايكة ومعها بدر والبياتي وبلند والتابعين

ألكسندر يوب: أن

تسيء إلى صبر

القارئ على قراءة

نص رديء أهون من

أن تصيد ذوقه في

الحكم على نص

رديء

الماضية. أما أغلب ما نقرأ في صحف اليوم فهو من باب (كتابات شابة).

أما (قصيدة النثر) فهي من (مختصرات الفرنجة) لصاحبها (بودلير) الذي سماها *poeme en prose* أي (قصيدة نثر) أو (قصيدة النثر). هذه كتابة ذات شحنة شعرية مكثفة تمتد فقرات بطولها أو صفحاتها، لا وزن فيها ولا قافية ولا أسطر قصيرة مثل (الشعر الحر) عالج هذا النمط في الكتابة الشعرية (سوزان برنار) الفرنسية ثم (لطشها) شاعر معاصر وأدعاه لنفسه. وهنا انفتحت أبواب أخرى من الانفتلات، لكن (الساحة الأدبية) لا تخلو من قصائد نثر عربية على درجة عالية من التركيز والإيحاء.

✦ يبدو في كتابك (مدائن الوهم) شديد النقمة على الشعر الذي ظهر باسم (الحداثة) في العقدين الأخيرين، هل تعتقد أننا نعيش حقبة انحطاط جديدة، أم أن ما نشرته مجلة

(الناقد) ودار رياض الرئيس هو الذي يوصلنا إلى هذه النتيجة، بمعنى أن مجلة الناقد هي التي تبثت أشجاء الركافة والغشاشة وسوّفته على حساب أصوات أخرى أكثر تقدماً ورفيقاً وشعرية

؟؟ بلى، كذلك في كتابي (مدائن الوهم) أنا شديد النقمة على (أغلب) الشعر الذي ظهر باسم الحداثة في العقود الثلاثة الأخيرة. لكن نحن لا نعيش (حقبة انحطاط) جديدة، لأن انحطاطنا القديم ما يزال

ماثلاً. في جميع العصور تجد الفث والسمن، وعصرنا ليس بدة. ثمة الكثير من جيد الشعر ورائعه، حتى في أيامنا هذه. هل قرأت المغربي محمد بنحس، أو شعر (الموكل بفضاء الله يزرعه) ذلك المظفر الذؤاب ؟ عندها ستري أن الشعر ما يزال

بخير على الرغم من اختناقها بالشوك والدغل. إن ما نشره (رياض الرئيس) في مجلة (الناقد) أو في سلسلة مجموعات شعرية ليس تكريساً للركافة والغشاشة. عمل الرئيس قتل خير يجب أن يشكر عليه، لأنه قدّم عينات مما يكتب، وعلى القارئ ومتعاطي النقد أن يكشف عورات هذا (الشعر). ثم إن الرئيس قد نشر أعمالاً شعرية متميزة لشعراء مثل محمود درويش، سمح القاسم، بلند الميديري، سعاد الصباح وغيرهم. أما المتشاعرون نظماً أو تحرراً فيجب ألا يفضنا نشر أعمالهم، بل علينا أن نتميّز هذا الفث الركيك الذي لم يجز على نشره

هو نظم بالتفعيلة يتحرر من عدد التفعيلات في بحور الخليل، ولكن الخطأ شاع واستشري، وغلبت عليه الحكمة المأفونة (خطأ) شائع خير من صحيح مهجور) وهو موقف يصور تحجر الفكر لدى بعضنا ورفض الرجوع عن الخطأ. مع أنه (فضيلة).

(النثر) الفرنسية للمصطلح الأمريكي هي *Libre Verse* وليس *Poesie* ففي الفرنسية، كما في الإنجليزية شعر موزون مقفى بعدد محدد من التفعيلات إلى جانب (شعر حر) غير موزون ولا مقفى، يحمل شحنة شعرية هي في شعر (بول إيلوار) شبيهة بشعر (والث وتمر) و(البوت) من بعده. أما في العربية، فشعر التفعيلة يلتزم الوزن والقافية، لكنه (يتحرر) من عدد التفعيلات الخليلية ومن حرف الروي الواحد. فهو (نظم شعري) لأنه موزون مقفى ولأن شحمته الشعرية لا تخفى على أي متذوق للشعر. لنستمع إلى بدر (عصافير، أم صبية ترحل / عليها سنا من غير يلح / وأقدامها العارية / محارّ يصلصل في سائيه / لأفواههم رقة الشمال / سرت عبر حقل من السنبل /

كهسهسة الخبز في يوم عيد / كغمغمة الأم باسم الوليد / تناغيه في يوم الأول)، رنة (فعلون) لا تغيب عن الأذن، والقافية كذلك.

في تراثنا العربي مفهوم محدد للشعر منذ ابن سلام الجمحي وابن قتيبة: (الشعر كلام موزون مقفى يفيد معنى. فإن لم يفد معنى فهو ليس بشعر وإن أتى بالوزن والقافية)، هذا قانون لا نخرج عنه. أما (النظم الحر) فهو يقع في حدود هذا القانون القرآني. لكن

(الشعر الحر) هو ذلك النوع (المستورد) من خارج تراثنا. لا بأس أن تتطور الكتابة في العربية لتجري على (سطور) تتراوح طولاً بين كلمة واحدة وسطر طويل أو أكثر، إذا كانت الكلمة الواحدة أو السطر الطويل أو أكثر مما يؤدي فكرة أو صورة بعينها، وهذا هو قانون (الشعر الحر) الأمريكي - الأوروبي: لا وزن ولا قافية، إلا ما جاء عرضاً، كما في بعض شعر إليوت، والمصيبة أن بعض أصحاب الشعر الحر في العربية استعذبوا الانفتلات من قيود الوزن والقافية فجاه رصف للكلمات من أعجب العجيب. فإذا سألت عن المعنى والمغزى والصورة، كان الجواب (إني خيرتك، فاختراري) مع الاعتذار لتفكري نزار.

من أمثلة (الشعر الحر) الجيد في العربية أعمال جبرا إبراهيم جبرا، توفيق صايغ، محمد بنيس، محمد الماغوط، إبراهيم نصر الله وغيرهم. وهو القليل الجيد مما نُشر في العقود الثلاثة

سوى رياض الرئيس، لتكامل صورة المشهد الشعري آماسي وأمامك. لقد (فضحت) الكثير من أمثلة الفئانة والركاكة في مجموعات نشرها رياض الرئيس، ولا أريد أن أعيد هنا ما قلته في (مدائن الوهم).

❖ موسوعة المصطلح النقدي: أحد مشاريعه الرائدة، وهي اليوم مرجع أساسي للنقاد والقراء المهتمين، صدر منها ١٦ جزءاً. من بين (٤٤ جزءاً). هل تفكر في نشر الموسوعة كاملة. ولعل هذا مطلب للمهتمين والمتابعين.. فما رأيك؟

❖ موسوعة المصطلح النقدي توقف نشرها عام ١٩٨٤، ومنذ ذلك اليوم وأنا أبحث عن (ناشر) لا (ناشل)، يكون (نفعاً) لا (قبضاً). مرة قال المرحوم توفيق الصايغ ما معناه (إن الشاعر يحلو له أن يكمل جيبه بالغار، ولكن يجب ألا تحفى قدماه)، والناقل أو المترجم ينطبق عليه القول نفسه. ثمة (ناشرون) يريدون من الكاتب أو الشاعر أو المترجم أن (يدفع) لهم جزءاً ما ينشره لهم، لينعموا هم بأرباح البيع ووجاهة الكروش المنتفخة. لكن الدنيا ما تزال بخير. ثمة ناشرون آخرون يدرسون قيمة الكتاب وتسويقه ويقطعون جزءاً من الأرباح تدفع لمن يسهر الليالي في طبع المعالي، فكتب أو نظم أو ترجم، وعواظكم أن يبرزوني الزقاق بناسر من هذا الصنف. وثمة مفاوضات مع ناشر أتوسم فيه الخير، لكي أكمل بقية الأجزاء الأربعة والأربعين.

❖ في الفصل الأخير من (مدائن الوهم) عرضت للشعراء الذين ينتمون إلى فئة (وشاعر لا تستحي أن تصفقه) ومع ذلك تجلبت أن تسميهم، واكتفيت بأسماء مجموعاتهم.. ألا تعتقد بأن تسميتهم كانت ضرورية. من باب الوصول بالجرأة في كشف الزيف والركاكة إلى أقصى حدودها. ما تعليقك على ذلك؟

❖ إذا كان الراجز القديم قد صنف الشعراء إلى صنوف أربعة، رابعمها «وشاعر لا تستحي أن تصفقه» وأنا حولتها إلى «وشاعر من حقل أن تصفقه» (مع هذا الزخاف البسيط) وفي التراث القديم روايت من الشعر تطفى على الركيك القليل، فماذا سيكون الراجز لو قدر له أن يقرأ بعض المجموعات الست والثلاثين التي عرضت لها؟ لقد تجنبت ذكر أسماء أصحاب تلك (الروائع) لأنني لست في معرض التشهير. وكفى خزيًا أن (نقتطف) بعضاً من تلك الروائع. أي صاحب نوب شعري يمكن أن يسبح كلاماً مثل: (عندما كنت

صغيراً / ضاعت الدمية في البحر / فتماديت أضيق كل شيء بعد ذلك / فأنا كنت أضعت لغتي، ودروسي / وحذائي.. وكل من أحببتون في حياتي؟) الجمع بين الدمية واللغة والدروس والحذاء والحبوبات في (شعر حر) هو أية من آيات البطولة الشعرية في هذا الزمان (ألا يقدر العبقريات الشعرية. وهذه رائعة شعرية أخرى (أرقدتني تحت ثينة: ريم على القاع / ورقصت علي / قلت في سكة وجيعة وضوء / فرقصت على ماء ورقصت علي). حبذا لو يتصدى أحد المعجبين بهذا الهراء فيشرح لي، ولك، معنى هذا (الحكي) واتجاهات الرقص والمرقوس عليه. وهذه عينة أخرى (قابليتها وهي تخبئ في ثيابها فاحشة طائفة). أين اختبأت هذه (الطائفة)؟ وعن (الوردة اللاسلكية) يقول المحروس (وشجيتها في صحن المسافر خانة) يا مسافر وناسي هواك.. لافظ فوك ولله أبوك وأنت القائل (اكتب على ظهرها الذي عندي: تشبهين يناير ٧٧. يا يناير ٧٧ ضاجع عشيقتي في الصولجان، مثل هذا الشاعر.. أبكخي أن تصفقه؟

❖ هناك شعراء ونقاد يتحدثون عن ظاهرة (المهجرية الجديدة). في ظل تطور الاتصال في العالم. أو العولمة بكل استحقاقاتها. هل هناك مهجرية جديدة. وكيف تقوم مستوى ما ينتج من شعر وإبداع مما يتسنى بهذه التسمية.

❖ من الذي يتحدث عن (المهجرية الجديدة)؟ هذا جمل بمعنى (المهجرية القديمة) وظلم لها، لأن شعراء المهجر في أوائل القرن العشرين أدخلوا في الشعر العربي أنساعاً جديدة وألواناً من الحيوية. أما هؤلاء (المهاجرون) أو (المهجرون) فلا أجد في أغلب أعمالهم ما يلحق بغير شعراء (الرابعة القلمية) أو (العصبة الأنديسية). المهجريون جماعة تربطهم رابطة ولهم أهداف محددة. أما هؤلاء (المهجرون) فلا أجد ما يجمعهم سوى الحنين إلى الوطن، ولكنهم ليسوا مجتمعين في بلد واحد وليس لهم - على قدر ما يبدو من أعمالهم المنتشرة - أي منهاج عمل أو خطة أو مذهب شعري. هؤلاء نفر حسبيروا أن الهجرة إلى بلاد أخرى ستفتح لهم آفاقاً جديدة لم تتوسر لهم في بلادهم، وقد خاب ظن أغلبهم. والآنما الذي يجمع شاعراً يكتب بالعربية في فنلندا مع آخر في جبل طارق وثالث في غواتيمالا أو في السويد؟

ثم، ما دخل الحاسوب ووسائل الاتصال المتطورة بشعر هؤلاء المهجرين سوى أن كتاباتهم تصل إلى الآخرين بسرعة تفوق سرعة البريد؟

❖ هل أنت راضٍ عن مسيرة حياتك كل الرضا. لو فيض لك أن تعود إلى مراحل سابقة، هل تلمة ما تحب أن تحذفه. أو تغير مسيرته؟؟

هـ لو كنت راضياً عن مسيرة حياتي العلمية كل الرضا لتوقفت عن الكتابة والترجمة. ليس ثمة ما أريد أن أحذفه سوى رغبتني المرضية في مساعدة الآخرين، وقد تبين لي أن أغلب من ساعدتهم قلب لي ظهر المجن. ومع هذا ما زلت أحب مساعدة الآخرين، ولا أحدث عن ذلك ولا أشير إليه، لأن الحديث عنه يؤلمني ويظهرني بمظهر الغرور الذي لا يفهم طبيعة بعض البشر، في المدرسة الابتدائية كان الحانوت القريب من المدرسة الذي نشترى منه الطوى تمتلئ جدرانها بلوحات من الخط الجميل من رقعة ونسخ وثلاث وديواني وكوفي، وأنا أحب الخط الجميل، اجذبني لوحة في الحانوت تقول (انقِ شرُّ من أحسنت إليه) ولم أستطع الاقتناع بذلك الكلام وسألت (عمو نزون) عن قائل هذا الكلام فقال إنه (حديث شريف)، لم أقتنع بالجواب ولم أصدق أنه حديث شريف، ولكن حوادث كثيرة في حياتي أظهرت لي أن كثيراً من أحسنت إليهم وساعدتهم، على ضعف إمكاناتي، قد انقلبوا عليّ. وما زلتُ غير مقتنع بما خطُ على تلك اللوحة الجميلة في مكان الطوى. في مسيرتي العلمية في العشرين سنة الأخيرة، وبدتُ لو انصرفتُ إلى الكتابة النقدية أكثر من انصرافي إلى الترجمة، ولكن ثمة ظروف كانت تدفعني إلى الترجمة، أولها هذا الشعور الطاغى أن من توافر على دراسة الآداب في بلاد أجنبية عليه أن ينقل ما تعلمه إلى أبناء وطنه من غير أصحاب اللغات.

❖ في أعمالك النقدية تلج كثيراً على المعنى، (البحث عن معنى) أيضاً عنوان أحد كتبه، مقابل هذا هناك نقاد يتحدثون عن (أقول المعنى) أي أن المعنى لم يعد مركزياً في الشعر الجديد أو تجارب الحداثة. فماذا تقول عن المعنى.. وهل ما زلت تبحث عنه ؟؟

هـ إذا خلا النص من المعنى، فما الذي يبقى منه؟ ولماذا يكتب الكاتب أو الشاعر؟ أول كتبي النقدية عنوانه (البحث عن معنى) وإيس (المعنى) لأنه لو لم يكن في النص سوى معنى واحد لانتهت قيمة النص. لكن البحث عن (معنى) يقتضي العودة إلى

النص مراراً والتفكير فيه تكراراً لاستفوار طبقات من المعنى وهذا من صفات النص الجيد.

أما الحديث عن (أقول المعنى) في الشعر الجديد، فهو مما ينفي عن النص صفة الشعرية وصفة الجودة، ولا يبقى منه سوى قشور اللا معنى (وصف المحكي)، فلماذا يضيع القارئ وقته وجهده في شيء (لا معنى له)؟ ثم، من الذي يربط بين (الصدالة) و(اللا معنى)؟ خذ أي نص شعري من الجاهلية فصاعداً، أو أي نصٍ نثري بدءاً من خطيب (قس بن ساعدة الإيادي) فصاعداً. إذا لم يكن في النص معنى فما الذي يبقى منه؟ في الأعمال الكبرى لا يتوقف البحث عما فيها من معنى أو أكثر. في قصيدة شكسبير (العنقاء واليهام) التي عالجتها قبل أكثر من ثلاثة عقود حاولت أن أبحث فيها عن معنى لم أعثر عليه يوم درستها أول مرة. ومثل ذلك قصيدة الشاعر الأمريكي (والاس ستيفنز) المتوفى عام ١٩٥٥ ويلقبه النقاد باسم (شاعر الشعراء) بمعنى أن فهمه مقتصر على الشعراء. في قصيدته (صباح الأحد) ما زلت أبحث فيها عن معنى. في قصيدة إليوت الكبرى (الأرض الهباب) من يستطيع القول إنه توصل فيها إلى معنى بعينه؟ طبقات المعنى في الأعمال الكبرى لا تنتهي إلا لتبدأ من جديد. في مدائح المتنبي وفي أمّاجيه، هل يتوصل القارئ الجاد إلى معنى قصد الشاعر ويقف عنده؟

❖ مشاريعك الجديدة، ما الذي تفكر فيه أو تخطط له الآن، في الترجمة أو النقد. (ما الجديد لديك)؟

هـ مشاريعي الجديدة/ القديمة تشغلني ليل نهار. ولكن هات صفاء الذهن، وهات القدرة على تناسي ما يحدث حولنا بين الماء والماء. وليس هذا بعذر. تفكر وتخطط وتسمع خبراً في الصباح عن حادث في هذا البلد العربي أو ذاك فيتمكر مزاجك وتفكر بالناس الذين أصابهم ما أصابهم فيتضائل الاهتمام بكل مشروع للكتابة أو للترجمة. وليست هذه بحساسية مفرطة تجاه الأحداث في بلادنا. أعرف أن كتباً كبيرة كتبت، وقصائد فذة نُظمت تحت وإبل القصف والنار. لكن طاقة بعض الناس على الاحتمال محدودة.

مع ذلك كله، أمل أن أفرغ لإنجاز كتابي عن (دور العرب في تطور الشعر الأوروبي) كما أمل التوصل إلى اتفاق مع دار نشر تسهل لي مهمة إكمال ترجمة (موسوعة المصطلح النقدي) وقد كُفِّر السؤال عنها من جهاتٍ شتى. ولكن.. ولكن.. دعواكم الصالحات.

بهاء الدين الطود:

أنا كائن روائي بالقوة وبالفعل

حرصت على إبقاء الرواية محايثة للواقع متماسة ومتماهية معه

حاوره: عبد الرحيم العلام *

ينتمي بهاء الدين الطود الى الجيل الجديد من الروائيين المغاربة الذين جاءوا «متأخرين» الى كتابة الرواية، قادمين اليها من مجالات وانشغالات واهتمامات، غير أدبية، فأمدوا المشهد الروائي بالمغرب بنصوص ذات أهمية قصوى ومؤثرة، بما هي نصوص تمكنت عبرها، مدونة الرواية المغربية من تجديد دمائها السردية واسئلتها التخيلية والدلالية، وأيضا من توسيع دائرة تلقيها وانتشارها، خارجيا (نذكر هنا، تجارب كل من: عبدالله العروي، سالم حميش، احمد التوفيق، كمال الخليلي...) بالإضافة إلى هذه التجربة الجديدة والأولى لبهاء الدين الطود، التي تمكنت، بعد فترة وجيزة، من تحقيق انتشار لافت، على مستوى التلقي والمتابعات النقدية.

ويصدور روايات مغربية جديدة، من قبيل رواية «البعيدون» لبهاء الدين الطود، يزداد تفاؤلا بمستقبل الرواية المغربية، أكثر مما كان عليه الأمر في السابق، فداخل التراكم الروائي لفترة زمنية معينة، يحدث، فجأة، ان يظهر روائي جديد في مشهدنا الأدبي، يعيد للرواية المغربية انتعاشها ويريقها الذي يتعرض بين الغينة والاخرى، لبعض الخفوت والتلاشي. وبهاء الدين الطود أحد هؤلاء الروائيين المغاربة، الذي حملته لنا بداية العقد الجديد من القرن الحالي، لكي ينتمي بدوره الى فئة الكتاب المغاربة المجددين (القريبين) منا، وغير «البعيدين» عن أسئلة مجتمعاتنا العربية.

« اكتشفت بعد كتابة الخاطرة والمقالة والقصة القصيرة، أن التعبير السردى الروائى أقرب اليّ من أي شكل تعبير آخر، وأن الرواية هي الأقدر كشفاً عما يجيش به صدري من قلق ومشاعر وأحلام، كما ان قسماتي النفسية من أساسها وجذورها تتمثل في الرؤية الكلية الشاملة للأشياء، والنفاذ إلى الأشياء الصغيرة والتفاصيل الدقيقة والميكروسكوبية التي هي مادة الرواية وجوهرها »

* ناقد من المغرب

أما بخصوص اختياري الكتابة الروائية، فلم يكن ارتقاء داخل النص بقدر ما كان اختياراً وإعياً مؤسسا ومبنياً، وفي الوقت نفسه كان استجابة ملحة لما يجيش بوجداني، وتلبية لحاجة ماسة إلى البوح والتنفيس.

فقد كنت أراود الروايات عن نفسها، وأحول كل أحاديثي ورسائلي إلى بنفثات سرديّة.

وقد أطلت البحث عن الشكل الفني الملائم لاخراج ما تفيض به نفسي من مشاعر وأفكار وقلق وتوتر، فبدأت بكتابة القصة القصيرة من باب التمرين السردى، لكنني اكتشفت أن الأعمال الإبداعية التي يتشقق لها الطلود هي الأعمال الروائية، فتوجهت إلى الرواية اقتناعاً مني بأن الحياة الحق، رواية طويلة وليست قصة قصيرة، فضلاً عن أن الرواية قد تستوعب بامتياز حكايات قصورية في إطار ما يسمى بالأنشطار الروائي.

« جامنتنا رواية «مجنون الحكم» لسالم حميش من ناشر خارجي (رياض الريس للندن)، ورواية «العلامة» لنفس

الروائي عن دار الآداب في بيروت، كما صدرت روايتك عن دار نشر عربية خارجية أيضاً (دار الهلال بمصر)، وهي ثالث رواية مغربية تصدر عن هذه الدار. وفي الوقت الذي جلب لنا فيه حميش جازنيتين هامتين من الخارج، تم اختيار روايتك أنت لتوزع على المكتبات المدرسية بمصر، وهو حدث لا يمكن المرور عليه هكذا بسرعة، اعتبرنا

لكونه يجسد، من أحد جوانبه، نوعاً من «الغزو الأدبي» المغربي المضاد، بعد فترة طويلة كان فيها النص الأدبي المصري هو الذي يتكسح مكتباتنا ومقرراتنا التعليمية، في جميع مستوياتها. ففي نظرك ما هي الأشياء التي عثر عليها التربويون والمسؤولون على شؤون الكتاب، في مصر في روايتك لأجل اختيار توزيعها في الفئات المدرسية المصرية؟

— لقد بدأ المشاركة يُعنون في العقود الأخيرة بالأعمال الإبداعية المغربية الجادة والجيدة، وينشرونها في أشهر دور النشر لديهم.

وقد نشرت دار الهلال على سبيل المثال لمحمد عزيز الحبابي ولعبدالكريم غلاب، كما نشرت الهيئة المصرية العامة للكتاب مؤخراً رواية «زمن الشاوية» لتعريب حلطفي.

وهذا يعني أن الإبداع المغربي قصة ورواية وشعر أخذ يتبوأ مكانة لافتة في فضاء الإبداع العربي، لدرجة أن أحد أصدقائي من النقاد المعروفين في مصر قال لي مرة وهو يقصد المبدعين

المغاربة: «المغاربة قادمون»، ولكن، هذا لا ينبغي أن يصيبنا

« بالنظر إلى التقسيم الجغرافي لبلادنا، يلاحظ أن المنطقة الشمالية قد أمدت مشهدنا الأدبي المغربي بالعديد من الشعراء، من الذكور والإناث، غير أنه يلاحظ أن الأستاذ بهاء الدين الطود قد سار ضد التيار، باختياره ركوب مغامرة السرد، من خلال نص روائي أول «البعيدون»، يعد بالشيء الكثير، فما سر انجذابكم على كتابة الرواية دون الشعر، مع العلم أن روايتكم هذه لا تخلو لغتها من مسحة شعرية نافذة، أمو فقط ارتقاء داخل زمن السرد وموضة كتابة الرواية؟

— إن سؤالكم يتضمن رأياً وسؤالاً في الآن نفسه، فمن حيث الرأي، يحيل السؤال مبدئياً على النظرية الإقليمية في الأدب التي اقترحها «تين» في فرنسا، والتي ترى أن الأدب ليس إلا ثمرة من ثمرات البيئة. وقد تبنى هذه النظرية في مصر «أمين الخولي» وآخرون.

وإذا كانت هذه النظرية ترى أن الواقع المحلي ينعكس على النص الأدبي، فليس ضرورياً أن ينعكس على الانجاس الأدبية، أي بقياس الانجاس الأدبية على الموضوع الأدبي، وهو

ما يفهم من رأيك القائل بتخصص الشالبيين في الشعر، وتخصص غيرهم من المغاربة في غير هذا الجنس ومنه الرواية، ويأنتي كروائي أتمل استثناء في هذا الباب. شخصياً لا أرى أن هذا التصنيف الجغرافي يصادف الصواب، ذلك أن المغاربة شمالاً وجنوباً، شرقاً وغرباً قد كتبوا في مختلف الانجاس الأدبية، دون أن يفرد إقليم ما بجيش أدبي دون آخر.

ولا أبايخ إذا قلت أن أول رواية بالمعنى الحديث كتبت في المغرب، هي رواية «الزاوية» للثعاسي الوزاني سنة ١٩٤٢، والتي تعد رائدة الروايات المغربية، وتعلمون جيداً أنه من الشال، ومن تطوان بالذات.

أضف إلى ذلك أن الشمال عرف روائيين متميزين آخرين، أذكر منهم: أحمد عبدالسلام البقالي ومحمد الهريدي وعبدالقادر الشاوي ومحمد شكري وعبدالحى المودن وكمال الخليلي، بل إن الشمال عرف روائيين أبدعوا بالاسبانية كمحمد التسماني صاحب رواية EL MUNDO CARBON الصادرة في الخمسينيات، وبالفارسية كعبدالقادر الشاط صاحب رواية «فسيغسا باهقة» الصادرة عام ١٩٣٠ ولتي عرضت عام ٢٠٠١ في معهد العالم العربي في باريس ضمن الروايات الأولى المكتوبة بالفرنسية وغيرهم، مما يجعلني أخالفكم الرأي فيما تقولون به من تخصص الشمال في الشعر دون غيره من الانجاس الأدبية.

ينوع من الغرور والتطاول والزرجية نتوهم معه ان هناك غزواً أدبياً مضاداً فما زالت قائمة بعض الروائيين المشاركة أسبق من قائمة روائيها المغاربة، وما زالت بعض النصوص الابداعية المغربية أخذت بلب القراء المغربية مستحوذة على اهتمامهم.

ولعل المستقبل كفيل بأن يجعل الروائيين المغاربة ينعمون أبعد مدى في المسير الابداعي حد منافسة نظرائهم المشاركة ربما.

أما بخصوص روايتي «البعيدون» ونشرها بدار الهلال المصرية، واختيارها ضمن مقتنيات المكتبات المدرسية بمصر، فعل المشرفين على دار الهلال رأوا فيها مستوى ابداعيا متميزا يجعلها جديرة بأن تنشر في هذه الدار، كما ان اختيارها من لدن وزارة التربية والتعليم المصرية لكي تكون من بين الروايات التي تؤثت فضاء المكتبات المدرسية المصرية، قد يكون بسبب قيمتها التعبيرية والفنية من نحو، وطاقاتها المضمونية والبيداغوجية من نحو آخر، ذلك أنها جمعت بين عمق المضمون وبساطة الشكل الروائي. مما حدا بالمشرفين على دار الهلال أن يفردوا لها تقديماً طيباً ومشجعاً. وعلى كل حال، تظل الرواية المغربية كأخواتها المشرقية فصناً لافتاً في شجرة الرواية العربية والله أعلم.

•• لقد ظلت النصوص الروائية المغربية الأولى (العربية، المرأة والوردة) وحتى العربية (قنديل أم هاشم، موسم الهجرة الى الشمال)، التي تستوحى، ضمن فضاءها الحكائي والاطروحي، طبيعة العلاقة القائمة بين الأنا والآخر، من بين أهم الروايات ذات الحضور البين في المشهد الابداعي الروائي في المغرب.

فما سر استعرازية حضور ثيمة الآخر، بهذه الكثافة، في الرواية المغربية، من خلال روايتكم «البعيدون»؟

— ان كل الروايات بصفة عامة، وليست الرواية العربية وحدها وضمنها المغربية، تصبو الى مقارنة الأنا والآخر، بالمعنى الواسع للآخر الذي يستغرق حتى الكائن البشري الذي نعيشه في مجتمعتنا الضيق وفي حياتنا اليومية، في البيت، في الشارع، في المدرسة، وفي الإدارة وغيرها من الفضاءات التي تتحرك فيها يومياً، هذا الآخر الذي اعتبره «سارتر» الجحيم الذي ينبغي ان نمر منه جميعاً ونعاناه كلفتنا.

ذلك ان كل رواية، أية رواية، لا بد لها ان تتعالج اشكال الواقع الذي يتألف من الأنا / الذات، والآخر الغير والمجتمع المحلي وغير المحلي.

أما الآخر الذي اخالكم تعنونه، فقلعه ذلك الآخر الذي يمثلته الغرب بالقياس الى الأنا الذي يمثلته الشرق. وإذا كان الأمر كذلك، فإن كثيراً من الروايات العربية ك«قنديل أم هاشم» ليحيى حقي، و«موسم الهجرة» للطيب صالح، و«العربة» لعبدالله العروي، وغيرها، حاولت استيعاب العلاقة بين الأنا ومتخا الى الذات/ الشرق والآخر مستجداً في الكائن الغربي. ذلك ان هذا النوع من الاطروحات السردية جاء بمثابة رد فعل في مواجهة نظرة الآخر الغرب- الشمال، لنا نحن مخلوقات الشرق والجنوب عرباً ومسلمين، وهي نظرة تتأرجح بين النظرة السمحة المتفتحة الموضوعية الانسانية التي تتعامل مع العرب والمسلمين استنادا الى موقف حضاري انساني كوني يؤمن بالتعدد والتنوع ويبرهن على حق الاختلاف، وبين النظرة العنصرية الشوفينية المتعالية الضيقة، والتي تقوم على موقف غير حضاري وتصنّف العرب والمسلمين في خانة العدو المتخلف / الارهابي/ المتوحش، والذي يمثل أخطر دركات الحضارة. وهي نظرة تستمد مرجعيتها من الروح الصليبية والصهوبونية يقينا.

وقد حاولت «البعيدون»، أن تتراوح بين هذين الموقفين في مختلفات تضاعف الرواية وتضاريسها، غير أن الذي سيسود فيها ويهيمن هو الموقف الشوفيني العنصري الذي تؤشر عليه ضمناً عودة البطال «الريس» التراجيدية الى مسقط رأسه مدينة القصر الكبير.

غير انه، إذا كانت الرواية قد قاربت اشكال «الآخر» من خلال هذه الصورة فانها حاولت مقارنة «الأنا» من خلال «الاغتراب» في أعلى درجاته المتمثل أساساً في تسامي الانسان وتعاليه الى أرقى مراتب الارتقاء النفسي الذي يترجمه تركيز الإنسان حول الإنسان الكوني أنى وجد، وهو الذي أسماه «دوركهام» «الاغتراب».

ولعل علاقتي بهذا المستوى من الاغتراب تشكل خلال اتصالي بالغرب، خاصة اسبانيا وفرنسا وإنجلترا، في اقامتي المتواصلة ثم الزيارات المتواترة.

وبعبارة موجزة، فلا مناص من الآخر ولا منجاة منه، سواء أكان هذا الآخر كائناً محلياً أم كائناً أجنبياً، وسواء أكان هذا الآخر حضارة محلية أم حضارة غريبة كونية.

•• حظيت روايتك «البعيدون» بمجود صدورها، باهتمام وترحيب نقديين وإعلاميين لاقتين، ويعود هذا الاهتمام، في نظري الى أهمية هذه الرواية على عدة مستويات: جمالية

وأحلام، كما أن قسما من النفسية من أساسها وجذورها تتمثل في الرؤية الكلية الشاملة للأشياء، والنفاذ إلى الأشياء الصغيرة والتفاصيل الدقيقة والميكروسكوبية التي هي مادة الرواية وجوهرها.

أنا كاتب روايات بالقوة والفعل، بالامكان والتحقيق، فهلا اقتنعت بعد هذا كله، أن الحافظ إلى كتابة الرواية حافز داخلي تمديد، يتجذر في كنهى منذ صباي، وليس خارجياً مشتقاً من نجاح روايتي كما زعمت، وكل رواية وأنت بخير.

«تستعيد روايتك «البعيدون»، من جديد، شخصية «إدريس» بالاسم، شأنها في ذلك شأن روايات مغربية سابقة كان فيها لشخصية «إدريس» حضور لافت إلى حد التميز، نذكر هنا روايات: «جيل الظلمة للراحل محمد عزيز الجبابي، «الغربة» و«البيتيم» و«أوراق» لعبدالله العروي، وغيرها.

وإذا كان النقاد المغاربة قد وجدوا لاسم «إدريس»، في الروايات السابقة، بعض الدلالات والتأويل على مستوى التسمية والتوظيف، فإن ذات الاسم في روايتكم تبقى له قراءته الخاصة، على اعتبار أن مسألة التسمية ليست دائماً اعتباطية.

فهل يمكن أرجاع إعادة استنساخكم لاسم «إدريس»، فقط إلى نوع من الوفاء، بل إليكم، لهذه الشخصية «المغربية»، التي سبق لها أن تفاعلت مع «الأخر»، في الروايات السابقة، بمنظورات أخرى مغايرة، أم إلى أمور أخرى نود أن نعرفها؟

— إذا كان اسم «إدريس» في «جيل الظلمة» للراحل محمد عزيز الجبابي وفي «الغربة» و«البيتيم» لعبدالله العروي يحمل بعض الدلالات والتأويلات على مستوى التسمية والتوظيف، فإن اسم «إدريس» في «البعيدون» لا يتضمن هذه الدلالات ولا تلك التأويلات، بل هو اختيار اعتباطي جزائي، إنه اسم من الأسماء المتداولة. اسم مرثجل.

والمهم في «البعيدون» ليس هو الاسم في حد ذاته، فقد يكون اسماً آخر، ذلك أن الأساس في رواية «البعيدون» هو أن الشخصية المركزية، بطل اشكالي يجسد مقولة الاغتراب، وينطلق من وصف ذاتاً مشرقية في مواجهة الآخر باعتباره ذاتاً غريبة. لكنه يصوب إلى الارتقاء إلى مستوى الإنسان الكلي المتجاوز لذاته ومجتمعه الخاص، إلى المجتمع الكوني/ الكلي. انني لم أحاول مطلقاً أن يكون اسم «إدريس» وإشياً وموجهاً بأية دلالة أو تأويل فهو بمثابة (س) في الرياضيات ويمتلك

وتعبيرية ودلالية. وهو ما تؤكد القراءات التي أنجزت بصدد هذا النص الروائي، من قبل النقاد المغاربة والعرب. وفي نجاح هذه الرواية، ما يذكرنا ببعض النصوص الأولى لكتابات مغاربة جاءوا، مثلكم، إلى الرواية من مجالات ثقافية وأدبية وانشغالات مهنية مغايرة (مجنون الحكم، جنوبي الأرواح، الحجاب، جارات أبي موسى، الواحة والسراب... الخ). وهي نصوص، إلى جانب أخرى قليلة، أضحت لها مكانتها الأساسية داخل مكتوبة الرواية المغربية، بشكل عام.

فهل هذا النجاح الذي حققته روايتك الأولى سيحفرك على الاقبال أكثر على الكتاب داخل جنس الرواية، أم أن لك مشاريع أدبية أخرى؟

— أشكر على تسميتك الإيجابي لروايتي «البعيدون» المتواضعة، كما أعتمد هذه السانحة لأثني على كل النقاد الذين قرأوها قراءة علمية وإعنية محايدة.

أما قولك بأنها تذكرك بالروايات التي أهدعها كتاب مغاربة جاءوا من مجالات ثقافية ومهنية مغايرة للرواية، فإن الأمر لا ينبغي أن يفكر أي استغراب، ذلك أن الطبيعة الجوهرية الفطرية للإنسان، هي الطبيعة السردية، أي أن الإنسان حيوان سردي، بمعنى أنه منطوق على السرد، ومرسلاً ومتلقياً، فالدائن أتوا إلى الرواية من الفلسفة أو التاريخ أو القانون أو الشعر، لم يتأوا إليها من انشغالات مغايرة على مستوى جوهر الابداع وعمقه، بل أتوا من انشغالات مغايرة جزئياً فقط، وبعبارة أخرى فقد جاءوا جميعاً من انشغالات سردية، بعضها كحائي وبعضها الآخر غير كحائي.

وهذا ما يفسر أن عمالقة الرواية العالمية جاءوا إلى الرواية من خارج الرواية ك«تجيب محفوظ» الذي حل ضيفاً شرفياً من الفلسفة، و«ميريلو يايكو» الذي استضافته الرواية من علم السيميائيات وغيرها.

أما عن الجزء الآخر من سؤالك، فإن الذي سيحفرك على الاقبال أكثر على كتابة الرواية وتجويد تقنياتها السردية، وتزيينها وتثقيفها وتطويرها، لن يعود إلى نجاح «البعيدون» التي أهدعها رواية عادية، كان من حظها أنها حققت قبولاً، أنت وحدك تتحمل تسميته نجاحاً، بل يرتد أساساً إلى انني اكتشفت بعد كتابة الخاطرة والمقالة والقصة القصيرة، أن التعبير للسرد الروائي أقرب إليّ من أي شكل تعبير آخر، وإن الرواية هي الأندر كشافاً عما يجيش به صدي من قلق ومشاعر

(زيد) في الأمثلة النحوية، أي أنه مثال للبطل القضيّة/ الإشكال، لا أقل ولا أكثر، خلافاً لبعض الروايات التي يكون فيها اسم البطل معبراً عن شخصية مقصودة، كما هو الشأن في رواية «أولاد حارثنا» لنجيب محفوظ التي جاءت فيها أسماء الشخصيات المركزية دالة على هوية أصحابها وسيرتهم، كالجلابري، وأدم وجبل ورفاعة وقاسم.

لكنني قد أجازفت فأذهب/ على مستوى اللاشعور أو النحول/ إلى القول بأنّ الدرس، ما دام هو اسم فاتح المغرب الأول ومؤسس الدولة المغربية، قد يكون أوحى إليّ بهذه التسمية: فأدرس في «البعيدون» انتقل بمختلف معاني الفتح لأوروبا كما فعل سبوعه وسلفه إدريس الأكبر حين دخل إلى المغرب فاتحاً له، أي أنني اخترت التسمية بطريقة لا شعورية.

«تفوق رواية «البعيدون» في أزمنة جيوغرافية ماضوية، وهي بذلك أيضاً تستوحي أسئلة الراحل بكل تفصيلاته وقضاياها الفكرية والثقافية والحضارية في ارتباطها بإشكالية العلاقة بالآخر. وهذه الرواية، في ذلك كله، إنما تذكرنا برواية «موسم الهجرة إلى الشمال» لطبيب صالح، في استيعابها معاً لأجواء تتميز بنفط النقاء، مع اختلافهما البين في طريقة الاستيعاب وفي زوايا الرؤية إلى الواقع، أي دون أن نلوث هنا طبعاً، بحدوث أي شكل من أشكال التناص بين الروائيين، على مستوى المرجعية الجيوغرافية للكاتب، الهجرة، لندن، الامتلاك، الاكتشاف، الغزو الجنسي، الحب، المذكرات، الاختفاء، العودة، الوادي، الموت...»

فهل نسبح لنا بأن نصف روايتك هذه بأنها رواية «موسم هجرة أخرى إلى الشمال»؟ مع العلم أن هذه التيمة (أي الهجرة) قد ازدهرت مؤخراً في بعض النصوص الروائية المغربية التي استوحت فضاءات برائية جديدة، غير إسبانيا وفرنسا.

– إشكال الأنا والآخر، إشكال قديم قدم الإنسان وهو ما حدا بالفلاسفة إلى تصنيف الإنسان بأنه «مدين بالطبع» أي أنه عاجز وحده عن تحصيل حاجته الضرورية، ولذلك كان محتاجاً إلى الآخر من بني جنسه، وإلى الآخر للدفاع عن نفسه ضد أذى آخر، بل قد يكون هذا الآخر داخل الإنسان نفسه، أي قرينه يحاربه ويصارع وينسجم أو يختلف معه، فجميعنا يسكننا الآخر، فالإنسان إن لم يضطر إلى الآخر، سواء أكان هذا الآخر وطنياً أم أجنبياً، غير أن هذا الاحتياج إلى الآخر إذا كان

يقود إلى جلب المنافع فقد يقود إلى كثير من الإشكالات.

وبخصوص الآخر/ الغرب، بالقياس إلى الأنا/ الشرق، فإن «البعيدون» حاولت طرح أسئلة «الاعتراق» كما فعلت الروايات التي سبقتها وضمنتها «موسم الهجرة إلى الشمال»، لكنها أي «البعيدون» قاربت هذا الإشكال من منظور متفرد متميز، مختلف عن مقاربة الطبيب صالح اختلافاً لافتاً وبينما، ذلك أن «البعيدون»، حرصت على إبقاء الرواية محايطة للواقع متماسة ومتماهية معه، دون أن تنقله نقلاً حرفياً انعكاسياً ميكانيكياً ريبورتاجياً، فجاءت بلامح يتسكك ويتداخل فيها الواقع مع الرمز والتأويل مع بروز الواقع وهميته، بينما «موسم الهجرة إلى الشمال» حرصت على أن تكون رواية متعالية عن الواقع حد الارتقاء إلى درجة بدت معها شخصياتها هلامية حاملة هلوسية، مما قد يجعلها تصنف في زمرة الروايات الرمزية أكثر من تصنيفها داخل الرواية الواقعية.

وبهذه الصورة فقط تقتناص «البعيدون» مع «موسم الهجرة إلى الشمال» ومع غيرها تناصاً تقنياً وإعياً، أي على مستوى التقنيات السردية الروائية من سرد مباشر يتأسس على ضمير الغائب أحياناً، وضمير المتكلم أحياناً أخرى، وعلى حوار اتسم بانسجامه مع الشخصيات ويقره على الكشف عن تكوينها النفسي والاجتماعي والثقافي، وعلى حوار باطني تمكن من إزاحة الستار عن البعد النفسي الداخلي لبطل الرواية في قلقه واضطرابه وتوتره وتأزمه، وعلى تقنية الداعي التي يترافق فيها الماضي مع الحاضر والمستقبل، وعلى استغلال الفضاءات التي تحركت فيها الشخصيات الروائية فضلاً عن التقنية اللغوية التي جعلت الأسلوب مشحوناً بكثافة شعرية وإشارات موحية، وما أقوله عن «البعيدون» أقوله عن «موسم الهجرة إلى الشمال» المتنافسة أيضاً ما ما سبقها من أعمال ذات تقنيات سردية حديثة لكنها جاءت متفردة بهويتها الخاصة كذلك.

ولعلكم تتفقون معي على أن التناص ليس نقية في العمل الأداعي بل هو مميز إيجابي، أنه قد كثر عمل أداعي، إذ من مميزات النص الأداعي حالته على النصوص الأخرى فضلاً عن حالته على الواقع المعيش.

وتناص «البعيدون» إذن مع «موسم الهجرة إلى الشمال» ومع غيرها من الروايات حاضر بصورة لافتة، لكن بمستوى من الوعي النفسي يؤولها لأن تكون عملاً يمتلك علامته المسجلة وسحنه المتفردة وهويته المميزة وطاقته الفنية الخاصة.

من مميزات النص الأداعي حالته على النصوص الأخرى والواقع المعاش

النياشين التي وضعتها على ياقة هذا العمل الذي أعده عملا عاديا ان لم يكن متواضعا، وإذا سلطنا جدلا بالحجم الأدبي الكبير اللافت الذي أعطيته لـ«البعيدون»، مبررا ذلك بتجربتي بوصفي كاتباً خبر الحياة والتجارب، وتمرس بالقراءة لفترة طويلة قبل الشروع في كتابة الرواية، فإن ذلك قد حصل مع كثير من الروائيين العمالقة الذين أشارت روايتهم الأولى اهتماماً منقطع النظير لكونها مثلت وثبة نوعية في الكتابة الروائية، كما هو شأن رواية «اسم الورد» لأميرطو ايكي، الذي وفد الى الرواية من مجال السيميائيات والنقد الأدبي ويصفه خاصة «نظرية التلقي». وهي رواية حطمت جميع الأرقام القياسية في الكتابة الروائية، رغم أنها أول عمل يكتبه هذا العالم الفنان الفذ.

غير أن هذه المقارنة قد تمنحك أنت بالذات ولا تعني، لأن روايتي لا تزعم لنفسها أنها ارتقت الى قمة «اسم الورد» فشتان ما بينهما من بين شاسع، ولا قياس مع وجود الفارق بين رواية تمرينية متواضعة كـ«البعيدون» ورواية عملاقة في حجم «اسم الورد». ولكنني بأمبرطو ايكي يفند هذه المقارنة الخاطئة متعللاً ببيت المتنبي:

أنام ملء جفوني عن شواهدا

ويسهر الخلق جراها ويخضم

هكذا أرى أنه بقدر ما كان هناك نوع من المبالغة في هذه المقارنة بقدر ما كان هناك نوع من التعسف والتحامل على بعض الروائيين والشعراء الذين نعتهم بالمهوليين وراء إصدار النصوص الإبداعية طلباً لصفة المبدع روائياً أو شاعراً. ذلك أن كتابة الرواية على الفصوص، تقتضي مجهوداً فكرياً ومطابقة نفسية وزخماً ابداعياً يستحق معه صاحبها تنويعها وتقديرها مهما تكن القيمة الفنية للرواية متدنية، وحتى لو نعتت بأنها «ليست هناك».

أما بخصوص الروايات التي تأثرت بها في كتابة «البعيدون»، فإني اعترف لك بأن تأثري، لم ينحصر في الروايات التي قرأتها وتمثلت تقنياتها السردية، بل جاوز ذلك إلى أجناس أدبية أخرى كالشعر والقصيدة القصيرة والمقالة والخطابة، وبنادير النقد الأدبي وبالفنون التشكيلية كالرسم والتصوير والنحت، ويفنون موازية كالومسيقى والمسرح والسينما، كما جاوز ذلك إلى العلوم الانسانية المختلفة، كالفلسفة وعلم النفس

وهو يترجم مفهوم التناص الذي حلقته «جوابا كريستيفا» في كتابها «نص الرواية»، بوصفه سمة رئيسة للنص الابداعي. تميزه عن الخطاب العادي/ التواصل، الذي يحيل إليها وانعكاسيا على الواقع العيني.

وإذا خلا لك أن تسمي «البعيدون» موسم هجرة أخرى الى الشمال، فهذا من حقك، لكنني لا اترك عليه لأن أمر «البعيدون» مختلف وأعقد من ذلك، وإذا كان لي أن أصوغ مرادفاً، لـ«البعيدون»، فإني اخشأ تعديده في «الاغتراب الوجودي»، لأن المغترب الوجودي مهاجر مطلقاً وأبداً وليس مهاجراً الى الشمال فحسب، لأنه مهاجر حتى وهو قابع في بلاده وفي بيته وبين شعورته وذويه.

ولا يفوتني في هذا المقام أن أنبه، الى أن هذه المقارنة التناصية تقف عند تخوم اكتناه طبيعة البنية السردية في كل الروايتين دون أن تتجاوز ذلك الى رصد الدرجة الفنية في كل منهما، ذلك أن القيمة الفنية لـ«موسم الهجرة الى الشمال» تظل

جميع المقاييس الفنية أعلى وأرقى بكثير من الدرجة الفنية لـ«البعيدون» التي لا تعدو كونها رواية بسيطة عادية، رواية محاولة، قياساً الى نظيرتها «موسم الطيب صالح» التي ترتفع عملاقة منفردة، شأنها في ذلك شأن روايات كبار المبدعين العالميين الأفاضل. وأختم كلامي بما قاله صديق أثير: «أبها الروائيون من كان منكم بلا تناص فلن يحشر في زمرة المبدعين ولن يدخل مدينتهم».

.. نذكر روايتك بزخم لافت، في الأحداث والذكريات والمرجعيات والأسئلة والاستقصاءات والفضاءات والخطابات واللغات وتقنيات الكتابة السرد. وهو ما يعني أنها رواية تقف وراء كتابتها تجربة كاتب خبر الحياة والتجارب، وتمرس بالقراءة، لفترة طويلة. قبل أن يقبل على كتابة الرواية، بخلاف بعض روائيينا الذين يهرولون وراء اصدار «نص روائي» لكي يمتلكوا فقط صفة «الروائي». كما هو الحال بالنسبة لـ«الشعراء».

فهل لك ان تحدثنا عن أهم تلك التجارب الروائية التي تأثرت بها وشكلت مرجعية بالنسبة لك، في كتابة رواية «البعيدون». خصوصاً وانها رواية تفاعلت مع بعض تقنيات الكتابة والسرد، كتقنية «التوازي»، كما تمثلها العديد من الروايات العالمية؟

— أشرك على تفويكم الايجابي التقريظي وعلى هذه

والاجتماع، والتاريخ والقانون، وما أشبهها، يضاف الى ذلك كله الجلسات والمطارحات الأدبية واللقاءات الفكرية والندوات العلمية.

ففيما يتعلق بالتاريخ مثلا، لم أكن أقرأه بوصفه ركائما من الوقائع والأحداث بل باعتباره تجربة إنسانية واسعة ومتعددة الجوانب، بوصفه تجسيدا لقضايا الانسان التي طرحت على كل المجتمعات الانسانية الماضية، كما أسهمت الفلسفة العامة، وعلم النفس وعلم الاجتماع في شحذ تجريبي الروائية بما تطرحه من الأسئلة حول الكون والانسان والنفس والواقع الاجتماعي والاقتصادي والعلمي.

وبنفس الدرجة أسهم القانون في قدح تكويني الفني في مجال الرواية، فلم أكن أقرأه بوصفه نصوصا وقصولا قانونية في حد ذاتها، بقدر ما كنت أقرأ العلفية الفلسفية والنظرية التي تتويح خلف النصوص والفصول.

أما الفنون المختلفة رسما وتصويرا ونحتا وموسيقى ومسرحا وسينما فقد كنت أعني بما تعمله من القيم الجمالية والروحية التي تسهم إسهاما فاعلا في كتابة الرواية بوصفها مرجعيات فنية لها، وتأثيرا جماليا لفضائها السردية، وفاقلا رئيسا في التشكيل الفني الذي يعد لازما وأساسا بالنسبة للبنية السردية.

أما الأجناس الأدبية المتاخمة للرواية شعرا وقصة ومقالة وخاطرة ونقد أدبيا باعتباره لغة واصفة للغة الابداعية، فقد أثرت تأثيرا لافتا في تجريبي الروائية على اعتبار أن الأجناس الأدبية المذكورة تتداخل مع الرواية بالضرورة، وتشكل أعضانا متشابكة متفاعلة داخل شجرة الكتابة التي تستغرقها جميعا.

وبخصوص الجلسات والمطارحات واللقاءات والندوات العلمية، فقد أفدت كثيرا من الطعام والأدباء الذين أسهموا فيها، أمثال جابر عصفور وجمال النبطاني والطوب صالح وصالح فضل وعبدالله العروي وعبدالفتاح كليطو والفونسو ساستري وروجي كارودي ويديرو مونطافيس وانطونيو كالا وإميليو روميرو وغورخي أمادو، ولم تكن إقامتي من هؤلاء تقف عند مشارف استيعاب التراكم المعرفي الذي كانت تتضمنه تلك اللقاءات، بل كانت تجاوزها الى ما يتويح خلفها من أسس نظرية وقيم فنية وأدبية وفكرية كانت بمثابة نبراس وهاج في طريق تجريبي في كتابة الرواية.

وهنا أصل الى التجارب الروائية التي ذكرت أنني تأثرت بها في

«البعيدون»، فأنهي الى علمك أنني قرأت روايات كثيرة كلاسيكية ومعاصرة غربية وعربية، فعلى مستوى الروايات الغربية، قرأت الروايات التي كانت مرتبطة بقيد الزمان في تصوير حياة الانسان وترجمته إلى أحداث او سلسلة متعاقبة مترابطة من الأحداث، كالروايات الاجتماعية مثل مدام بوفاري وأكثر أعمال بلزاك وغيره. وحتى الرواية النفسية التي أقامت بناءها الفني على أساس ان الخط الرابط في حياة الانسان هو الأحداث في الزمن، أي أن حياة الانسان هي سلسلة من الأفعال وإن كانت هذه الرواية النفسية تعد من المحاولات الأولى للتحديد من سيطرة الزمان؛ واعتبار النفس الانسانية لا الفعل النفسي هو الموضوع أو المادة التي تقوم عليها الحياة، كرواية الجريمة والعقاب لديستوفسكي، وغيرها من الروايات التي تصنف في خانة الرواية النفسية والتي تطورت بحيث انتقل فيها محور الرواية من الخارج الى الداخل، حيث تم تجاهل العالم الخارجي تماما، أو أوشكت ان تتجاهله معتبرة الحياة الباطنية للانسان هي المسرح الأكبر المكتفي بذاته، المعزول تماما عن العالم الخارجي، وأصبح الزمان نفسه غير وجود موضوعي، بل مجرد شعور ذاتي باطني داخل نفس الانسان وعقله، كما هو الحال في روايات دي جردان ومارسيل بروست وجيمس جويس وفرجينيا وولف، التي تصنف في خانة مدرسة تيار الوعي، وهي فرع من فروع مدرسة اللاوعي حيث الزمان يصبح شيئا ذاتيا، وحيث يصبح الكون الأكبر الذي يعيش فيه الانسان هو عقله ووجوده الداخلي.

كما قرأت الروايات المصنفة داخل الرواية الجديدة، كروايات ألن روب كريبسي، وناتالي ساروت وماركاريت دورا، وآخرين. هذه الرواية الجديدة التي شاركت على المدرسة التقليدية والمدرسة النفسية ومدرسة تيار الوعي ورأت أن سادة الفن ليست في الذات وإنما في الموضوع، وهو الوجود الخارجي الذي له وجود مستقل عن وجود الانسان، وهو ليس مجرد ايكسسوار أو قطع غيار اضافية في حياة الانسان، بل شيء أساسي.

ولعل المقياس في الرواية الجديدة ليس فعل الانسان في الشيء بل انفعاله به، وهو ما جعل أتباع هذه المدرسة يحطمون الزمان كمقياس لمغزى الحياة، ويحلون المكان محل الزمان، لأن وجود الاشياء في المكان أوضح وأرسخ من وجودها في الزمان.

فقط على مستوى إشكال الأنا والآخر، بل حتى على مستوى التقنيات السردية أيضاً.

فعلى مستوى التقنيات السردية، حاولت «البعيدون» أن تستثمر الأبعاد الفنية من تشكيل وموسيقى في تأنيثها وإعمالها، فقد استغلته في إثراء السرد المباشر في مختلف تضاريس الرواية. وهناك عينات أخرى لتفاعل السرد المباشر مع العوالم الفنية في أبعادها المتنوعة في كثير من الصفحات، كما تم استثمار الفن في تغذية تقنية الحوار لبعده يتسامى من مجرد حوار عادي إلى حوار فني عامل.

وإذا كان استغلال العلاقة بين الفن وبين السرد والحوار بهذا الزخم من الوعي الفني، فقد كان حافزاً أيضاً في جعل الفن إطاراً ملائماً للبنى النصية التي تتحرك فيها شخصيات الرواية المركزية والثانوية، كالمساح والمسرح ودور الأوبرا والاشطرة الموسيقية والجداريات والملصقات والصور وفنون الصناعة التقليدية، بوصفها ديكوراً يؤكّد البنية النصية «للبعيدون» ويتجلى ذلك في كثير من صفحات الرواية.

وبالدرجة نفسها من التقنية السردية استغلت «البعيدون» النص والموقف الفنيين لأدريس في الكشف عن شخصيته والشخصيات الأخرى.

ومن بين التقنيات السردية التي تفاعلت مع البعد الفني، تقنية الثنائيات الضدية.

هذا على مستوى استثمار البعد الفني في تكريس التقنيات السردية، أما على مستوى تفاعل «البعيدون» مع إشكال الأنا والآخر، فقد نسجت الرواية عقداً مبرماً صريحاً مع الفنون بمختلف أصنافها وتوجهاتها لمقاربة إشكال الأنا والآخر.

«بعد كل هذا، ألا يحق لي أن أزعّم أن «البعيدون» حاولت إلى حد بعيد استثمار التمازج والتفاعل والتكامل والتآلف بين الفن والتقنيات السردية من نحو،

وبينه وبين إشكال الأنا والآخر، من نحو آخر؟

اسمح لي أن أصارحك بأن حوارك الجميل البديع العالم قد أثلج صدري حقاً بما تحلى به من أسئلة أممية مكررة شقت عن مستوى ساقم من الوعي الأدبي والحس الفني، كما نجحت في استدراجي إلى البوح بالكاشف عن تجربتي الروائية المتواضعة، لا يسعني إيزاءها إلا أن أزجي إليك خالص شكري وصداق ثنائتي، وإلى حوار آخر حول نص روائي آخر.

وينفس الزخم والكثافة قرأت معظم الروايات العربية بدءاً من «زينب» لمحمد حسين هيكل و«لهالي سطوح» لحافظ إبراهيم، مروراً بروايات نجيب محفوظ التي جريت الاتجاهات الروائية الغربية المذكورة أعلاه، ك«القاهرة الجديدة» و«حان الطيلي» و«زقاق المدق» و«بدائية ونهاية» و«بين القصصين» و«قصر الشوق» و«السكرية» و«المراب» و«أولاد حارتنا» و«الصل والكلا» و«السمان والخريف» و«ثرثرة فوق النيل» وروايات أخرى لغير نجيب محفوظ كأعمال صنع الله إبراهيم وجمال الغيطاني ويهنا طاهر والطبيب صالح ويوسف القعيد وعبد الرحمن منيف وإميل حبيبي وعبد جوير وإبراهيم أصلان وحنا مينه وإدmond عمران والملح ومحمد زفزاف ومحمد شكري وعبد القادر الشاوي وبنسالم حميش وأحمد المديني وأحمد التوفيق وغيرهم.

غير أني لم أكن أقرأ هذه الروايات بوصفها سروداً امتاعية بقدر ما كنت أتعامل معها بوصفها تقنيات سردية أفادتني فيما بعد في كتابة روايتي «البعيدون».

ولعلك لاحظت من خلال هذا العرض المستفيض أن مرجعية روايتي، ضخمة وغنية ومتنوعة أثرت تأثيراً لافتاً دون شك في كتابتي لـ«البعيدون».

«أضحت الرواية المغربية في الآونة الأخيرة، تتفاعل نصاً بعد آخر، مع بعض العوالم والخطابات الفنية بشكل لافت وفاعل ومؤثر (كالرسم). في رواية «الضوء الهارب» لمحمد بودة، والموسيقى. في رواية «غريبة الحسين» لأحمد التوفيق، على سبيل المثال فقط لا الحصر».

وفي روايتك «البعيدون» يتم استثمار هذين العالمين (الرسم والموسيقى) بمنظور جديد ويخلق حاضرة، تمثلتها الرواية لرصد طبيعة العلاقة بين الذات والآخر، من خلال أبعادها السيكلولوجية والثقافية والحضرية.

فإلى أي حد يمكن لهذين العالمين أن يعكسا، في هذه الرواية، كما في الروايتين السابقتين، إشكالية كبرى يمثل هذه الإشكالية التي ترصدها هذه الرواية؟

— إن مسألة تفاعل النص الروائي مع الخطاب الفني، رسماً ونحتاً وتصويراً وفنوناً أخرى، لا تنحصر في «الضوء الهارب» و«غريبة الحسين» بل تتجاوزهما إلى روايات أخرى عربية وغربية، مع الإشارة إلى أنني اكتشفت ولع وغرام أحمد التوفيق بموسيقى الطرب الأندلسي من خلال «غريبة الحسين» اللمتعة. وبخصوص «البعيدون»، فقد حاولت مقاربة هذه العلاقة ليس

حُوَّةُ الدَّفْقَةِ العُكْبُ

سعدى يوسف*

أو كأنني ضننتُ به، فوددتُ لو تَلَبَّثَ شيئاً، قبل
أن يكون على قلبكِ كَأَن الرِّيحَ...
لِلإستعادةِ منطقتها،
وللتجاربِ منطقتها أيضاً.
وها أنذا أتغنى بالسماوةِ والعراق، في حضرةِ أبي
الطيب، بطريقةٍ خاصّة. لقد قُتِلَ المتنبي
في ما بعد، بباديةِ السماوةِ التي نَكَّبَهَا يوماً،
مُضْعِداً إلى حلب، أما أنا فقد نَجوتُ
من القتلِ بباديةِ السماوةِ، في مصادفةٍ مَخْضٍ
لم تُنَحِّحْ للمتنبي.

كان العام ١٩٦٣.
ومنذ أوائل ذلك العام، أي منذ مؤامرةِ الحَوْنَةِ،
ظَلَلْتُ أَتَقَلُّ بين السجونِ العراقيةِ، جنوباً
حتى ملتقى شطِّ العربِ بالخليجِ، ووسطاً حتى
بعقوبةِ، مروراً ببغدادِ في انتقالاتٍ عشيةٍ
بقطاراتٍ حمولةٍ، وسياراتِ سجونِ ذواتِ
قضايا، وحافلاتِ مستأجرةٍ؛ كَأَن الكونَ ليس
غيرِ سجونٍ وسجناءٍ وشرطةٍ وضحايا (أنا بين
الضحايا على أي حال).

في مرحلةٍ من المتاهةِ الكافكويةِ، بلغ بي المقامُ

لأبي مُحَسَّد، أحمد، المتنبي، ولي «مُعْجَز»
أعتذر، وبه ألوذ، مُدْرِعاً حقاً
رفقةً مُدْعاةً، متذرّعاً بحبِّ أَكْتُمُهُ لم يُنَبِّرِ
جسدي، بل لقد زادهُ بُرْءاً وبراءةً.
أقول هذا، وأنا أقرأ قصيدةَ أبي مُحَسَّد ذاتِ
المطلعِ البهي، شأنَ مطالعِهِ:
أيدري الربعُ أيَّ دمٍ أراقا
وأيُّ قلوبٍ هذا الرُّكْبُ شاقا؟

حتى إذا بلغتُ البيتَ:

تركنا من وراءِ العيسِ نجداً

ونَكَبْنَا السماوةَ والعراقا

وحَدَّثَنِي في حيرةٍ من أمرِي، ذلك لأني أروي

البيتَ روايتي الفريدةَ:

تركنا في مهبِّ الرِّيحِ نجداً

ويَمْنَمْنَا السماوةَ والعراقا

وأحياناً أرويه كالآتي:

تركنا من وراءِ العيسِ نجداً

ويَمْنَمْنَا السماوةَ والعراقا

لأنني لم أَرِدْ لأبي الطيب أن يَحِيدَ عن السماوةِ
والعراقِ، مُضْعِداً إلى حلبِ وسيفِ الدولةِ،

* شاعر وكاتب من العراق يقيم في لندن

إذا، ستكون في موقف السراي اللصيق بسجن
بغداد المركزي، أسطورة السجون ومجازرها .
هناك تنظر دورك في التسفير .
زوايا الموقف احتلتها العُتاة من السجناء
العاديين، وعليك أن تجد لك مَرَبَعاً تفرش عليه
بَطَانَتِكَ
التي اعتدت حملها من مشوى إلى آخر
(كانت لي حَشِيَّة وثيرة سَمَّاها المحكومون «
فندق

بغداد»، إكباراً لها، وسخريّة، واضطرت إلى
التخلي عنها لفرط ثقلها)، وأن تدبّر
مأكلك، ومشربك، والشاي ؛
وأن تجامل العُتاة اتِّساقاً شرهم، إذ كانوا
يُستخدمون لإيذاء السجناء السياسيين .
الحياة، بإطلاق، على غير ما يُرام .
ونقرة السلطان تراءى في البُعد، حُلماً !

ليس من يوم موعود...
الأشياء تبدأ فجأة، وتنتهي فجأة، مثل يوم
الحشر. مثل الولادة المباغتة والموت العنيف .
النور الذي في آخر النفق (كما يقول التعبير
المزدحج في صحافتنا)، يَهْلُ في هيمنة
شرطي
يجلب الأرزاق (طعام الحكومة)، وهو أساساً
ما جادت به مخيلة للتعهيد من قوت .
هذا الشرطي ذو المعاش الرث، قد يغدو المنقذ :

نُقرة السلطان، وهي قلعة في أقاصي
بادية السماوة عند التخوم العراقية - السعودية،
بناها أبو حنّيك (الجنرال غلوب باشا في ما بعد)
لأغراض أولها أن يصدّ مُغيّري الوُهبانية (كان
الواحد من جِمالهم يحمل مغيّرين اثنين)
الذين ظلوا يحاولون أن يجعلوا العتبات المقدسة
قبوراً دوارس (وهي خير القبور في رأيهم)،
لكن
بين الأغراض الأخرى أن تكون القلعة منأى
السجناء الخطرين...

إذا، صرت، بقدرة قادر طبعاً، سجيناً خطيراً .
الوصول إلى نقرة السلطان ليس يسيراً، بل أنه
لفرط صعوبته، صار حُلماً أو كالحلم...
أنت، حُكَيْم عليك، وجاها، بعد ضرب
ومهانة ومقاربة إعدام عشوائي...
وهكذا صرت تفكر بأن الأمور بلغت حدّاً
معيناً، نقطة تَوَقُفٍ في الأقل، وبأنك سوف
تكتيف لظروف جديدة، قد تطول أو تقصر،
لكنها مرحلة محددة على أي حال .
كم أنت واهم !

إن بينك وبين نقرة السلطان لَبِزْخاً، وهي
تراءى لك الآن جَنَّة في البُعد، جَنَّة للأمان
والتقاط الأنفاس، والنوم إلى آخر الدهر...
أمّا البرزخ فهو شرطة التسفيرات التي تتولّى
نقل المحكوم عليهم، من أمثالك، إلى
مآويهم المنتثرة على طول العراق وعرضه، وما
العراق بالبلد الصغير...

حين يسلّمك رزقك (رغيف خبزٍ وكراتٍ مثلاً)، تعطيه بالسّرّ دينارين وعنواناً لقريبٍ أو صديق، كي يذهب حين يحلوه، ويخير القريب أو الصديق بأمرك ومستقرّك.

المحظوظون منا سيأتيهم الأهل والصديق بالثوب النظيف، وبالمأكّل اللطيف صواني عامرة تُدعى إليها فنلتهم الأخضر واليابس، ونمصص أصابعنا متلذذين...

لكن الفضل العميم لشرطيّ الأزواق سيكون يومٌ يقال لك: الآن تسفّرون إلى النقرة (النقرة اسم تحبيب لنقرة السلطان!)

إذ يتعيّن عليك أن تخبر أحداً بأنك ستكون هناك، وأنك سالك اليومَ دربَ مَنْ صَدَّ ما رَدَّ (بالتعبير الشعبي غير المزدوّج)، بمعنى أن رحلتك قد تكون رحلة اللاعودة، مثل مجنّد القيصر الروسي.

ملحوظة :

جاء في الرواية الروسية الكلاسيكية أن الفتى المجنّد الذي ما نبت عارضاه بعد، تباح له القرية سبعة أيامٍ

بلياليها، عُرفاً متبعاً، فيفعل الفتى ما يشاء، يعبّ الفودكا لينظر في أي درب أو أي بيت، ويعاشر من فتيات القرية مَنْ استحلّى، عابثاً أو مُعابثاً... يكسر الأبواب، ويدخل من الشبابيك.

ذلك لأنه سالكٌ بعد سبعة أيامٍ دربَ مَنْ صَدَّ ما

رد. إنه سيظل في جيش القيصر جندياً حتى لو طالت

لحيته الشائبة لتبلغ قدميه !

أنا لم أبلغ أحداً أمري.

كنتُ واثقاً أنني لن أكون وحدي في الرحلة الطويلة من بغداد إلى مركز السماوة (بالقطار)، ومن مركز

السماوة (بالحافلة العتيقة) عبر المفازة الخطرة اللامتناهية حتى التخوم العراقية - السعودية حيث النقرة.

تقول الأغنية الشعبية :

نخل السماوة يقول...

وبعد عشر سنين من ١٩٦٣ :

توهّمت نخل السماوة نخل السماوات...

وأبو الطيّب التنيني، وفاتك الأسدي، وبادية السماوة !

في رحلة القطار ذي المقاعد الخشب، وطول المسافة الشنيعة (القطار بطيء) من بغداد إلى محطة السماوة

كنا مكبلين، اثنين اثنين ؛ يدك الشمال مؤنّقة بد (الكبلجة) إلى يد رفيقك اليمين، والشرطيّ ذو البندقية

هو المجلس الثالث على المقعد الخشب.

أترضى لنا هذا العذاب يا أبا إسماعيل؟

الحقُّ أنها لم تكن رحلتي الأولى بالتكبل

المزدوج، إذ بعد أن أصدرت المحكمة العسكرية بمحسكر الوشاش
في بغداد حكمها عليّ، نُقلتُ أولاً إلى البصرة
بالطريقة إياها، وعبر الطريق إياه.
أتذكر الآن أننا بلغنا محطة السماوة في الضحى.
والموقفُ في مركز شرطة السماوة كان
مكتظاً...

كان معظم المعتقلين في المركز من أبناء البلدة،
باستثنائنا نحن القادمين من قطار بغداد،
المنتظرين متابعة
الرّحلة الخرافية عبر تلك البيداء التي «لم يعرف
بها ساكنٌ رسماً»...

انتهت، أنا القادم من متاهة الهول، إلى جوّ
المرح الشائع، واستمعتُ إلى أغنية خفيفة في
ركن،
وتذكرتُ أن أهل البلدة مشهورون بالغناء،
والكرم، والبسمة الدائمة. ها نحن أولاء وراء
القضبان

جميعاً... لكن أهل السماوة يمحون!
نحن، الذين ألقانا القطار هنا، لم نُطل المكث.
حُشرنا في الحافلة المتداعية، ظهرا، في الطريق
الرهيب
إلى نقرة السلّمان.

أعتقدُ أن الحافلة كانت تحمل ركاباً عاديين
أيضاً، شرطة وموظفين في تلك الناحية الملعونة
حقاً.

لا أتذكر الآن، إن كنا، نحن السياسيين، مكبلين

أم لا داخل الحافلة، والأرجح أننا لم نكن...
إذ أن الحافلة هي، فعلاً، قارب النجاة الوحيد،
والقفز من القارب يعني الهلاك الأكيد، ظمأ أو
افتراساً
بأنياب الذئب في هذه المفازة (والحكايات عن
مصير الناهين هنا ليست نادرة).

كم ساعة كانت المسافة بين السماوة والنقرة؟
لست أعرف. لكن الطريق لم يكن ذا معالم، أو
هكذا بدا لنا، نحن الحضر. توقفت الحافلة
مرتين، مرة
لإصلاح خللٍ ما، وأخرى لتزويد «الراديوتر»
ماء.

فجأةً لحنا شجراً.
وقال قائل: النقرة!
لقد «بزغت» نقرة السلّمان، مباغية، من
القفر المحيط. إنها ألّفي خُبْتِ من الأرض،
تُتلّع
رأسها، فعلّ الأفعى، لتتبدّى بكامل شرّها
وزيتها. نقرة السلّمان التي أعلنت عن نفسها
وسط هذه المفازة، بشجر متناثر، بدا فائق
الحضرة، سوف تُطبق علينا بأسوارها العالية
ذوات الأبراج العشرين، كما تطبق الأفعى
الملتفة.

توقفت الحافلة في الظل. هبط «العاديون»
مسرعين إلى الهواء الطلق الساخن، أما نحن،
فعلينا أن نمر بحلة التسليم والتسليم في
مكتبٍ خارج الأسوار، قبل أن تُفتح البوابة

الكبرى لتلتهمنا.

هل بمستطاعي الآن، وبعد مُضيّ أربعة عقود،
أن أستعيد بدقّةٍ ما، إحساسي حينَ
بلغتُ قلعةَ النخوم هذه؟

أتراني فكّرتُ بما ينتظرنني فيها، وبما سألقى
هناك، ومن ألقى؟

هل فكّرتُ بالزمن المطلق؟
أو بمعنى أن أكون، أنا، في هذا الموقع من خرافة
العقاب؟

أظنّ الأمر في غاية الصعوبة الآن...
لكنني متأكد من إحساس واحد: أنا لم أكن
خائفاً !

ربما كان هذا بسبب من طيش ظلّ يلازمني...
لستُ في ما أكتب الآن روايةَ أيامٍ وأحداثٍ
مرّت عليّ في نقرة السلّمان، ولا مؤرّخٍ
تفاصيلٍ، لم أسمع إلّا إلى مقاربةٍ معيّنةٍ بين
سيرتين فصلت بينهما قرونٌ وقرون، أمّا
مقصدي فهو تبيانٌ

أن حالنا لم تبدل كثيراً، وأن بادية السماوة
ظلت، كعهدها، منذ زمان أبي الطيّب، مقلّة
كامنةٌ
للشاعر كما لسواه.

لقد أشاع الانقلابيون، أوائل السبعينيات،
أنهم سيهدّون « نقرة السلّمان » هذا،
فكّبتُ

نصّاً عنوانه قصيدة وفاء إلى نقرة السلّمان
أتنبأ فيه بأن القلعة سوف تُبنى من جديدٍ

بأيدنا حتى لو

هُدّت هذا. والواقع أن القلعة لم تُهد، بل
غدثت بعد قمع الانتفاضة، مركزاً المدافنِ
السريّة للشهداء...

ما أبعدني هذه اللحظة، يا أبا الطيّب، عن
السماوة والعراق !
أنا في القرية الإنجليزية نكّبت، مقلداً إياك،
السماوة والعراق...

لن أقترح عليك أمراً يتّصلُ بنصّك، فأنت
الدليل. ولأنّسني روايتي بيّنك تلك الروايةَ
الفريدة !

إني لأتغنّى بيتك :

تركنا من وراء العيس نجداً

ونكّبتنا السماوة والعراق

لماذا نتذكّر؟

لماذا أتذكّر، مثلاً، أنني كنتُ الأقرب إلى بوابة
القلعة، حينَ فتحتُ ليدخلَ معتقلو السجن
العسكري رقم واحد، الذين نجّوا، في ما يشبه
المعجزة، من موتٍ مخطّطٍ له، داخل العربات
الحديدية لقطار الموت ؟

في الصباح الذي أعقب وصول المعتقلين،
نُقلتُ إلى سجن بعقوبة.

لكن لهذا السجن الجديد قصّة أخرى طويلة.
وأنا امرؤٌ تزيدني الذكرى رهنقاً...

الفراشة

محمد علي شمس الدين *

«إلى التي ماتت في الشهر الجميل أمّة / أمّي...»

في الليل

في الحلك العظيم

وعند تشابك الأحياء بالموتى

وولولة الرياح

دفنتُ أمّي

وأهلتُ آخر حفنة فوق التراب من التراب

وقلت: ها إني أعود لعنّي

أجد الجميلة تستريح على سرير جمالها

في البيت

حيث ممدّ نحوي كفها البيضاء

تسألني معاتباً لماذا غبت يا ولدي؟

وأعلم أنني ما غبتُ

لكنّ الجميلة دائماً

يتنابها قلقُ الغياب

وأنها تنأى

وتبعد حين تقرب

ثم تنأى

ثم تنأى

كهي ترى حلماً

وقد أبصرتُ حلمي...

ويقولُ جاري: أمس زارتنا الجميلةُ

وارتأت أن نبدأ الألباب

من وردية الأطفال

رتبنا الحصى لعباً

* شاعر وكاتب من لبنان

وكانت تنحني في ثوبها الورديّ

تعبث بالحصى

وترتب الأشياء

من بدء الحكاية للنهاية

هكذا سيكون:

هذا بيتنا وسكنتُ فيه

وذاك زوجي وهو يكدح أو يصليّ

أو يغار على الجميلة

من مرور سحابة فوق الحِمى

أو نظرة لفتى يمر على الطريق

ويرسل الأشعار

كي يصل الصدى لأمرّة خلف الحِمى

ويقال إن جمالها

أعلى من الأسوار

إن الله حين رأى بياض الثلج

قال: يكون في وجنتها

ورأى اخضرار العشب

قال يكون في نظراتها

ورأى ترقق نبرة الريحان

قال يكون في كلماتها

والنهر

أوله من «الصافي»

وأخره على أقدامها يجري

ويذهب في اندفاع مياهه للبحر

ترفعه السماء إلى الغيوم

وحين نظرت أعلى
 في الغيوم
 رأيت ثمة وجه أُمي
 ويقال إن الله سَمَّاهَا على اسم الرحمة الأولى
 قادمة التي مثل الحمامة لم يشبها سوء
 ما زالت تَحُلّق في السماء
 وتمنح الأسماء رحمتها
 وتسحب في مدار الشمس رايتها العظيمة
 فالسلامُ على التي ولدت محمد
 «وهو نور النور»
 واغتسلت ضُحى بالماء
 فانبثقت على الأشياء صورتها البهية
 فهي أوّل ما يرى عند الصباح
 وآخر الأحلام عند تشابك الأحياء بالموتى
 وقبل هلاكها
 ورايتُ رؤيا
 في الليل
 في الحلّك العظيم
 وبعدما ألقيتُ آخر حفنة فوق التراب من
 التراب
 ولم يعد في القبر غير جمالها العاري
 رأيت فراشة في الضوء تخفقُ
 فاتّبع جناحها بين القبور
 وعدت نحو البيت
 كي أجد السرير
 سريرها الملكي
 مرتجفاً
 وتغمره الدموع
 وأنّ فراشةً

حطّت هناك على السرير
 كنقطة بيضاء في الحلّك العظيم
 سألتُ نفسي:
 هل رأيت
 وهل سمعت؟
 وهل تعود لكي تراني؟
 وسألتُ نفسي:
 أين تذهب روحها البيضاء
 كيف؟
 ومن سيؤويها
 إذا ما أقفل الحفّار حفرتها
 ورنّ المعول الحجريّ
 في هذا الفراغ الجوهريّ من الزمان؟
 ...

 ومددت كفيّ...
 نقطة الضوء الفراشة لم تخف وأخاف، لكن
 ...

 ...
 ليس برداً ما يصيبُ أصابعي، وأخاف، لكن
 ليس حُمى...
 فجماها المضي على الأسلاك شرّدي
 وقد أبصرت رؤيا:
 في الليل
 في الحلّك العظيم
 وعند تشابك الأحياء بالموتى
 وولولة السماء
 رأيت أُمي.

للشاعر الشيلي لويس ميزون

ولد لويس ميزون في فالبارايسو (الشيلي) عام ١٩٤٢، درس التاريخ والجغرافيا، ثم القانون في الجامعة الكاثوليكية في فالبارايسو. هياً سنة ١٩٦٣ أطروحة للتبريز في موضوع «التاريخ والشعر عند سان جون بيرس».

بعد الانقلاب العسكري الدموي لسنة ١٩٧٣ انتقل لويس ميزون للإقامة في باريس كصحفي متعاون مع إذاعة فرنسا الدولية وكذا الثقافية. من أعماله الشعرية: قصيدة الجنوب، بعيداً عن هنا، أرض قريبة. وقد ترجمت أعماله الى لغات عديدة منها الفرنسية والانجليزية والاطالية والألمانية.

أرض قريبة

- ١ -

من أقصى المائدة

أوقف البحر محادثاتنا

معبأً ومفرغاً

الواقع الشَّهير الذي

لا أحد عرفه

لا أحد تعلم معرفته

الأرض القريبة التي كان عليه أن

يلمسها بأصابع عمياء

لأننا ضيعنا محيطها الضوئي

أو لأن لحمة علاماتها قد استنفدت،

* شاعر ومترجم من المغرب

أو ربما، كنا ضيَّعنا
في المنظورية الخطوات الحكايا والآثار.

- ٢ -

إن كانت الأرض عاجزة

عن إيقافنا

إن كانت المدينة تخفي

إبريقها الذي من بروق زرقاء

إن كانت ذاكرة الريح العاشقة

قد زالت من عمارات الإسمنت

من القرية، من الشاطئ ومن الرصيف البحري

فإن القصيدة حينئذ

هي القوة الضرورية

التي تمسك بشيتك اللامبالية.

باب مفتوح سهواً.

دعوة لدخول المدينة

بخطوات مشققة عبر الشوارع

- ٣ -

صديق الشعر

عليك أن تترك ، ذات مرة،

ظل ساعديك ينمو

في الأرض المكشوفة.

أن تدفع من علياء الهضبة

درعاً بلا وزن

وأن تسير من الليل إلى الفجر

من عُمق البحر والليل
من عمق الليل والمدينة.

من الضروري الصُّعود إلى السقوف
المُورقة بالشمس
لسماع صَوْت غابة قديم
يدُوم بين الطيور
والنوم في ذاكرة الشاطئ
في البعد وفي القرب
حيث المركب المقلوب والحزنون
يحلمان نفس الحلم بلا رسوم
حلم الطحلب المكسّس والنجمة.
أين يوجد الصوت؟

والجسد والظل
والوجه والابتسامة
والشفاه المشكّلة من أصغر الأسرار؟
والركب الذي يفرق
الركب الذي غرق
بين أنقاض الشمس القديمة
طحالب النحاس الأخضر
وتحليق الخطاطيف المهيبة
لقد أبحرت مراراً
في ذلك المركب بلا صواري
منساقاً مع التيار

أنت تعرف الهيكل الخشبي المهترئ
قناع الجبهة المشقوق
وشبح الأشرطة ينبلع في الضباب
حينما تعود إلى منزلك
من أعماق البحر

مُعَمّى بالأمواج الهيجانية العجيبة
عندما تعود متدحرجاً
بالذراعين المفتوحين
مشدوداً إلى خيوط القمر
عندما تصعد من البحر
حتى منزلك في الفجر
مغموراً بتجوم البحر.
من الضروري السير ذات مرة
أبعد من الإشارة

ومن تمثالها المسكوب على الكتيان
من الضروري السير من الليل إلى الفجر
من عُمق البحر ومن الليل
من أعماق الليل والمدينة.

لا بُد أن تترك وراءك
الآثار التي خلفها جسدك
جالساً يُحدث أصدقاءه
سائراً عبر الأرضة.
عليك أن تكون عارياً
مثل سيف في قلب انعكاساته
وأن تبقى
مع كل الملاحين المنتثرين
في الزوايا العميقة
للأرض القريبة
حيث الشمس تكثّر لحظاتها الضوئية.

بعيداً عن هنا

-٩-

الشمس جرحتي بأعمق
مما جرحتني عيناك.

هنالك حيث لا وجود لشيء

ثمة لسان السماء

يلعق الارب

نخن لطخة كلمات

ومداعبات لامعة.

-٢-

سأغادر الأرض

بدونك ساحيا.

سأكون من أولئك الذين يمضون بعيداً

والذين سيعبرون البحر وينون بينهم

بعيداً عن هنا.

أنت ستبقى هنا.

فلتجرتني على رؤيتي أرحل.

-٣-

ولو أن الوقت ليل

إفتحي بابك لي عودي نادني.

مُثقل أنا بالبذرة

مُغطى بالندى

سأدخل على ركبتي

من الباب الموارب.

-٤-

سوف أكون نايماً من نحاس

بين النايات. طيلاً بين الطبول

حتى وإن لم ترغبني سوف تصيخن إلى رحيلي.

لن ينقص الموسيقيون

ولا الأفواه التي ستغنى

بعيداً عن هنا

-٥-

مداعبتني الأخيرة كانت رؤيتي إياك.

جلد غابة غارقاً في البحر

موجة من ظل وأرضاً مقلبة

زيداً بهية زهرة. برعماً جديداً

مغازلة أخيرة. ضوءاً خالصاً.

-٦-

بنفسي أنظف كل يوم

فواكه من ضوء في النافذة

خلف الحائط أتمسك

مذاق وعطر فواكه الضوء

موج الأزهار

عصافير الجنوة.

حينما أدنو منك أنفيس حديقة

تبدو اندلاع حريق.

خلف السور يجري الماء

طلقاً رناناً.

ينبوع انعكاساته يضيئني

لكن وحده شالك كاملاً تسعه كفي.

-٧-

تعالني معي

ستكونين ضوء المسير وماءه

جسراً على الهاوية

الليل متقاسماً مع الكلمات

ناراً بين زهرة بيتلات شديدة النعومة.

حينما تتعين سأحملك بين ذراعي

مثل نعيجة ودیعة.

-٨-

أنت الثور والثور والماء

برعم النجمة التي تحيا بداخلي.
إبحثني عنِّي بين من يرحلون.
من سيعبرون البحر
وسيموتون بعيداً عن هنا.

-٩-

نامي معي ولنرحل سوياً
عبر طريق كلمات قديمة أمضي.
الصدى زادي.
إن لم أكن قادراً بعد على البقاء
فسأحيا ميتاً بعيداً عن هنا

-١٠-

لو كنت أنا أنت
لقلت لي لا تمض.
لا تضع في رحل الغيوم الغفل.
غبق مع دارتك الجديدة.
حديقتك الخبيثة. صمكت البشري.
هبنني جوعك وظمأك القديم
لدي ماءً لدي خبز. لدي كلمات.

-١١-

أمام عينيك الغامضتين
سطعت الشمعة المشعلة في يدك.
أغمضت عيني وأنا وعندما تفتحتهما
كانت الشمعة شمساً صغيرة جداً.
يدك كانت شاطئاً بارداً.
دارتي دوامة من رماد.

-١٢-

أين اللمسة العاشقة الأولى

لمبتدأ الكون؟ نور ذبيح.
هبة صمكت الحي أين توجد.
حنجرة جافة.
أين توجد مفاجأتك من ماء وحجر؟
عين بلا نظر.
أين أفقك واللؤلؤ الأزرق لفرشاتك؟

-١٣-

موجة وإعصار.
دم الخسوف
شمس مذبوحة.
ظلك هو جلدي من رماد.
مداعبة شفتيك الشفافتين.

-١٤-

اللانهايات العشرية
للعالم اللامرئي
تكشف درجات معلقة بالفراغ
لكن جسدا لا يبلغها
نحن بالكاد قطعة من خشب تطفو
لكل منا بخره وغرقه.

-١٥-

مخلوقون من لحم نحن
ومن كلمات
وحينما تنسكب المادة
وخدها الكلمات تطفو على
هاوية المياه.
نحن مخلوقون من طين وهبة،
كلمة وطين.
عناق ذاكرة وأثر طين على طين.

قصائد

علي المخمري *

طيوانات

فاكهتي زئبق الأساطير
وكطائر وحيد
ينتظر صوراً وزرقة
سأغفو ، قرب شجرة اللغة
وأنتقل بمخيلتي
من مكان لآخر
حالماً بهجرار الأهجديّة
وعسل التحرر
فمن لم يرب أجنته
بغفلة عن صاحب الحظيرة
لن يجد فرصة مواتية للطيران .

انتظاري

هناك مكان للانتظار
في زاوية ما
بقبلة ووردة
لم توصلني جميع الطرق إليه
غسلت قدمي بطين الأسماك
وواصلت المسير
التاريخ قمر صناعي
والخوف شحاذ في الطريق
بأكياس من المطر

* شاعر من سلطنة عُمان

عبرت غابات الحب
هللت لقرون أنثوية
أسندت رأسي
لاكتاف الصورة
وعقدت مع أشجار الآس
معاهدات الضباب
لكن الأشباح
أرسلت العاصفة

الأجوبة تتقاطر
دماً

ومازال الجنس البشري
يُصرُّ على الأسئلة .

ومننا مكسور

جسورنا فوق الفراغ
حتى الآن لم نستيقظ
لنروي الحلم
تأتي القذائف ، من مذنبات بعيدة
هدير مرعب
في ذاكرة الزهر
يجهش البحر بالهواء
ينكسر الزمن بلونٍ

برتقالي
وعبر قميصك المقدود

من دبره

لا تملك وثيقة للبراءة
بالإشارات

تسلسل عبر أطروحة الخبر
نخفي منشوراتنا

في دولاب الهزائم
ثم نتحدث بصوت عالٍ

عن فوائد الفلفل الحار
للمجسم

كجرس إنذار مبكر
من الأمراض .

لم أسقط سهواً

لم أسقط سهواً
أنا ذا

أعود ، أزرع الزمن بالفجر
أنا العاشق

وبأفراص مهدئة
سأزيل عن حبيتي

تلك الكابوس

سأدخل في فساتينها

بوجه يلبق بالمسرحية

وعندما تمتقع كأنهيار

رمادي

أشتعل بالتنهيدات المطرزة

خُلقت ، من أرجوحة مراهقة

لذا يرتعش جسدي
عندما يرتطم بالحريز أو الحجارة

ستبسم جدتي وهي تقول :

نعيم الحفيد

الذي يكسر جوزته ، على ظهر نجمة .



هل يمكننا العناق

تحت ضوء المطر المالح

الشوارع تتهجد السكينة

والظلمة الناعمة

توسوس لي بحضنك

سنسبح بشكل خفي

تحت شيوخوخة الشر

سنجنى خيراً

لا أدري ما هو؟

لكن جسدي كالزجاج

يعكس للمارة حلقي الزاعق

العالم جثة داعة

لا تلتفتي له بذهول

سنقطن فرادتنا

ونغني لزقاق في جسد الشجرة

ستبادل نهش القمر

بأفواهنا

كتفاحة حمراء

سيطفح العالم بالآلق

نُصغي لموسيقى ، بلرة الأرض

ومن على مقهى ، منفى بعيد

في بقعةٍ ما ..

ونحن نحدق

لزوايةٍ في الواجهة

وواجهةٍ في الزاوية

نفكرُ بوطنٍ حلال .

شاعر

مطارقُ هلاَم ، تهوي

على خواء الوقت

نقرأ تعاويذنا الغابرة

نرمي بودَعنا ، في بركِ الشبهات

يشطرن صنوبر الأحزان الطويلة

إلى مآذن أسطورية

حطت بمأمة

على قطران ثقبونا المهجورة

وهي تُصرِّخُ

بتأشيرة للزلازل

بحرفٍ يحترقُ ، في شفةِ الشاعر

هل تذكر ، سدرتك الأولى

قشرتكَ العتيقة ، المتروكة قرب الصاعقة ؟

هل مازلت مشتعلًا بالدفء

بهبات العصور

وخيل الكلمات الهاربة ؟ .

وبجانب أيقونتنا المقدسة

سننسى كل الحروب والهزائم والدماء

نحن لم نخلق ، لتبادل الكراهية

مع الآخرين

سأحضنك طويلاً

خلف النوافذ الزئبقية

مستلقين فوق عشبٍ شفيف

ناظرين لمزقِ الغيم الزرقاء .

سنحلم بسلالٍ من الشمس

وعندما نجوع ، بشكلٍ حقيقي

سنتناوب على تقشير البطاطا

في مطبخ انتصارِنا .

وطننا حلال

في وطن الترحيمات

نجولُ بأصابع ، محروقة

بشحوب استوائيٍ في الجبين

ترتع الخيانة

في نخاع العقل

هموز يأتي ، بلهفةٍ للمثلجات والسفر

فيه نختر معجون حلاقتنا

بعنايةٍ فائقة

ونقل من التدخين

يتساقط شحوبنا

كورقٍ في الخريف

نبحر في حشدٍ ، لا يعنينا

أجفاننا غزوات متلاحقة

أمسكنا الوعل من قرونة

زهراڻ القاسمي*

يقظة

أخط على الكف الحجرية حياتك القادمة

أيها الجنذب

ولأنناك التي تقضم أوراقى محتتي

وتعيد بلعابها المذاق

سأذبح عصفور الصباح قربانا للدرج

فيا نهارات الاتكاء على جبهة الماء

يا ظلال

سيدك الجنذب تستيقظ في قرونة الحياة

سنعيد معا تكوير الأرض

وستنقاسم المملكة

لعبة

في هذه اللحظة

ممسكا بمسلم النور

التدلي من الشجرة

متفرقا

أنتظر أسراب الطيور الصغيرة

القادمة في رحلتها الموسمية

الطيور التي تجوب العالم شماله وجنوبه

بعدما تيقنت أنها من تكتب ما سيحدث

* شاعر من سلطنة عُمان

وبندقتي الهوائية

قررت أن أوقف اللعبة

الأعالي

— اصعد يا ولدي

— تلك القمة تحلم بك

— لا تليق بك الا الأعالي

وبعدنا صعدنا

كافحنا وقاتلنا الرياح والمطر

صرخنا في وجه الجنيات

اللاتي حاولن اغواءنا

أطلقنا عواءنا مع الذئاب

وأمسكنا الوعل من قرونة

وصعدنا

قهرنا كل القمم

ووزعنا أجزاءنا عليها

وعدنا خائنين

المضيق

في شعرك الأجدع المنسلل

على نوافذ أمسياتك

وأكل النمل والجذام أطرافك

أهلك قد دفنوا عنك جذعا

وأفرغوا ذاكرتهم منك

لم تعد هناك

قاتل تعويدتك الأخيرة

ان شئت

واقلب عليك الكهف .

الحصالب

النار التي ادخرتها بين جنبيك

النار الكامنة

في رماد روحك الرطب

آليت جهدك استنفارها

عشا تبعر قطرات عرقك الراشحة

لأشعالها

عشا تحبس طائر الشتاء

أيها الحطاب

أطفالك

يحاصروهم الجوع والبرد

فاذهب إلى الشجرة الوحيدة

الواقفة كشبح في الأفق

الشجرة التي طالما

حلمت بها خضراء سامقة

تسلق الأعالى

احمل وجعلك

واحمل عليها بفأسك .

تنكش بأصابع مجذومة

هل تبحث عن زجاجة مفقودة لتضعها على

جبهتك ؟

أم عن حل لمسألة متعلقة بالنجوم ؟

تفتح كتابك لتمتزج الحروف النورانية باسمك

تبحث عن ملائكة أيامك وأبراجك

أنت الطامع بالخروج من كهف المغاية

الزاهر بالنسيان

الكهف الذي أغلقت قضيبته منذ مائة سنة

حين فتحوا حكايتك

لم يكن لك أي صلة بعوالمهم

لذا أكلوا كل من معك

وانسحبوا

أيها المغيب عن زمانه وعقله

انزع الشوكة التي عقدت لسانك

فك هذه القيود الصدئة

أو اسحبها خلفك لتكون جزءا منك

اخرج

اخرج للنور الذي فقدته عينك

فلقد انتهى عصر السحر

مات آخر السحرة محترقا في عريشه

أو مسموما بالزئبق

أيها المغيب

لن تخرج أبدا

فلقد نسجت عليك عنكب الكهف خيوطها

«آل» هؤلاء..

ادريس علوش *

إليهم دون استثناء لأنهم مثلي يدركون معنى الحواس
وشرفات الحياة الغريبة...

(١)

أعرف

وقع أحذيتهم

كلما مروا في اتجاه الفصول

بايقاع بارد

لا يدرك معنى الحياة..

«آل» هؤلاء

ليسوا طفيليين بالشكل

الذي يكفي

لكنهم أقطع من طحالب

تنهش دم

النهار..

وأصعب على الفهم

كلما أجهدوا بالدمع

يحاكون رغبة التمساح

في الفرار من أسلاك

الحديقة..

(٢)

«آل» هؤلاء

الريح منهم خائفة

ومن حرب

توقدها الأشباح

* شاعر من المغرب

وتحرق ما تبقى
من صور الذاكرة..

(٣)

«آل» هؤلاء

أجهل تماما

أنهم هدهدوا الشمس

في غربال الغرابة

واستسلموا لأنياب ذئب

يعزفون على أوتار فكية

قتيل الكلام..!

(٤)

«آل» هؤلاء

قابعون في «الها»

ومنشرحون في «الهنالك»

ولسان حالهم يفضح

لغة تربصت بخبايا

الأرض...

(٥)

«آل» هؤلاء

استفهموا شكل الأشياء

التي تحوم في فلك نوابهاهم

دون جدوى..!

(فالسؤال في شرح

الوقت

معطل

وذابل..

والنوافذ في مدارات

التيه

مقفلة..)

مقعدون هم

والخریطة في جيبيهم

مقفرة مثل خلاء

بحاكي عواء مقبرة..

(٦)

(آل) هؤلاء

استعاروا من التراب

هياكل الأسمنت الرهيب

وحججوا أعمدة السماء عني

لم أعد أرى سوى دكنة

الحانات

بديلا عن فقعات

الفلسفة

وعن وجود مفتعل

في لحظات الخراب

لم أعد أحتم

من وعيد الكتاب

ما دام العراء يشدني

إلى خرق معلقة

في الهواء

ما دام معول الانقراض

شبيهي

يسألني عن أرجوحة الطفولة

وغيمة البلاد..!

(٧)

(آل) هؤلاء

منتفضون - دوما -

في أتربة الصحراء

يتوعدون منقار العاصفة

وصقر السراب

ويهرعون إلى أقرب قدح

ليسدلوا ستار فحولة الرماد

في برهة

هم أنفسهم

من أحوال الدائرة الوقت

الهذيان في اتجاه

رقص المغيب..

(٨)

(آل) هؤلاء

من فزو الوقت

استخلصوا وهم كيانههم

وعاودوا الشتات في أرخبيلات

الضباع

وحفرة الماء..

كي يرتبوا شبق الحقيقة

علقوا جدار الانتماء عاليا

واستبدلوا السقف بأدراج

الهواء....

قصيدة لكتالوغ.. محلات سيريس

خالد مطاوع*

كم أحببت حلما تهن السوداء.
ونهودهن الرمادية.
تخيلت الذهاب في رحلة
مع صاحبة
العينين الزرقاويتين
أن نخيم في
خيمة «كولمان»
(سعرها ٤٢ دولاراً)
ونصطاد السمك
من الزورق المصور
في صفحة (٦١٣)
بعدها نرجع لتفريج
على مسلسلاتنا المفضل
في تلفزيوننا الملون (٢٧ بوصة)
المحاط بإطار من الماهوقوني
ثم نخرج لنمتطي
دراجتنا الناريين
(ليمونتي اللون)
عبر أحراش وغابات
لنرجع بعد
ذلك إلى بيتنا
الواسع ذي (٤ غرف)

أشار عمر إلى رجل وردي اللون
يقود آلة قطع الأعشاب
حول شجيرات ورد
وخزامى صفراء
محاطة بنجيل لرج لماع.
أصدقاء أخي
من مُلاك
دارات «جليان» الأنيقة أبلغوه
بحاجتهم الشديدة
إلى هذه الآلات.
كان سيأخذ منهم أضعاف ثمنها
ليبنى دائرة مثلهم
مطلّة على البحر.
بعينين نصف مغمضتين
وسحاب دخان
السجائر حوله
كان يبدأ بالشخير تاركاً
تخطيطاته الكثيرة
بدون اكتمال.
في غرقتي كنت أنظر
إلى الرجل الوردي ثانية وأحملك
في نساء لابسات مناهج شفافة.

* شاعر من ليبيا يقيم في أمريكا

لنمارس الحب
على مرتبة النوم
المصورة في صفحة (١٢١٩).
ذات صباح هبطت أنا
وأخي في نيو أورليانز
في رطوبتها وجوها القانظ.
رائحة المدينة أقرقتنا
وبعوضها الكثيف
اخترق شبك النافذة.
في أقرب فرع لمحل «سيرس»
تلمس أخي
صدامات الآلات
المطلية بأحمر
كلون طلاء الشفاه
واغرق أصابعه
في راحات المقاعد.
كان أصغر
الموديلات وأجملها
مزينا بخطوط
فضية وسوداء
فاحتضنه أخي كأنه
قريب طال علينا غيابه.
وبانجليزية من اختراعه
ساوم الباعة في
الثلث وأضحكهم
بنكات فظة

ملينة بالإشارات.
ركبنا أحد الموديلات لنجربه
على نجيل قريب،
الشمس فوقنا ساطعة
ونسيم الصباح
بارد وجميل.
أوقفتنا الآلة عند
مطعم «موريسونز»
وهناك أخبرتنا النادلة
أنها تشتري كل ثيابها
من محلات سيرس.
تلك الليلة
نزعتُ ملابسها بلطف
ولامست نهديها بخدين حليقين
تنهدت هي
وشهقت أنا
هواء حجرتها
المعطر بأحلامي.
في الصباح أخبرتني
أنني تكلمت
في المنام.
صرخت في أحد ما
وسألته وعادوت أسأل:
«أي وردة تريد
أن أزرع لك
بجانب قبرك؟»

قصائد

أيمن الأمين *

تحمل المرأة في أحشائها نباتاً دبقاً
يجعلها ترتعش في صريف الأعمار.
الرجل ينام، يشخر تحت التلفاز ومعدته مليئة
بالقاذورات.
أين الذباب؟
ولا توجد ذبابة واحدة تصرُّ على
اختراق الزجاج
كما أصرُّ على اختراق الضجر.
تلوح لي واحدة في ذاكرتي
فأفتقد لها ثم أبداً بتقليد حركاتها المجنونة.
زيتٌ حالك السواد يرشع نحو البحر، أجسادٌ
ترعقُ الطلاق.
أمسياتٌ شعرية لليالٍ موجهة إلى ما بعد ... قمة
الرأس.

حكاية

الطائرة اختراعٌ قديم لتوجهاتٍ جديدة:
فعندما كان يسافر لن
يكن رجلاً بل شاباً يافعاً لامع العينين.
غارَت عيناه...
فهل ترون الفرق؟
عشرات العصفير
لا بل مئات الآلاف

امراة مسكونة بالشياطين الوبجيم

الموائد لا تنتهي،
حيث يقدم التلفزيون أشهى الأطباق،
وأشهى النساء،
ابتلاع الصناديق والثياب
والمال والشحوم والدهون: زيتُ الشعر بعد
الاعتسال بالدموع،
قرْد لا يقوم بأي حركة بعد أن كان في المصعد
حيث تقف رائحة الموز المطحون: عشاء لزيائن
الفنادق،
سيارات الشرطة ترعق باتجاه واحد،
كوب ماء قرب فتاحتين مقشرتين،
ميلان إلى اللون البني،
جهاز خلوي مطفا وليس
في البيت النقال أي هاتف ثابت...

ذبابة

ثلاثون صيفاً مكدسة
في صناديق اقتراع لاتخاب
شئاء واحد في مجلس الخريف.
عربتان تجران محطات فضائية
تبثُ صوراً عن أشكال غريبة
نبتت من عضو رجل وعضو امرأة،

* شاعر من لبنان

لا بل ملايين:

شهداء الثورة الصينية.

أين أنت يا رجل؟

أين أنت أيها

الاتحاد السوفيتي؟

أين أنت يا فرنسا؟

لديه في البيت علبة سجائر

واحدة وسرير واحد

يجلس عليه، فيدخن:

تقول الحكاية أنه مرّ بباب امرأة فاخترق

ذراعها ورثتها وعينيها وطحالها

وكبدها وكلاويها إلى أن

وصل إلى باب بدنها

فقالت له باللغة الفرنسية:

«C est ca mon magasin»

أي هذا

هو متجرّي،

فانفجر بالضحك

وانقلب على ظهرها

ككل الانقلابات

في كل دول العالم.

تقول الحكاية أيضاً

((ان المرأة نفسها ابتاعت

مئات الانهيارات العصبية

من مخازن الأطباء النفسين

على شكل حبوب صغيرة

وابتلعتها عندما انشقت به الأرض.

كان العرق يبدل ثيابه

في الكأس الأبيض استعداداً

للسهرة مع كأس الويسكي

في منزل الصديقة:

بيرة، وصلت جميع الكؤوس

ولم تقتف آثار شاربها

تحت الرؤوس الصلحاء.

هتفت بيرة:

فلنبداً الاحتفال.

ماذا تكتب؟

ماذا تكتب؟

لم يعد أحد يكتب في هذا العالم

سوى قلة قليلة وأنت واحد منهم.

إذا أنت شخص مشبوه.

سنضعك في دائرة الشُّبهات

حتى يصل رئيس الدائرة

نهاية السيجارة الأولى.

مقص الأظافر،

ريور تاج حول البينة:

نهاراً أحده بامتياز.

صديق

لي

صديق

ضاع

على شرفة

بيتنا.

أوقات..

مياسة دع *

وراء الصمت:

أغساق تكثر

وورود عالية تسبح في

ظلي.

لم أزل أفنى

وأفيض.

ج - «وقت ذاك»..

جهات أيام وثمار!

ثم ارتطمت أقواس ذاكته بمعدن وهيئات

وهواء أبكم وغابات ثقيلة وغرائز عريضة

ووعي ساخن وغير ساخن فاستحمت بمبادئه

الجديدة وأحشائه السرية وأنذر يوماً للجهة

الأخرى :

هذا الرمق المحشو بزفرات الضوء

وثقوب السر،

الثمر العالي على آخر

وجه!

د - «وقت عتبة...»

ترائبك، ما لا تراه يداي

والأغصان العميقة، يحاصرني من كل

عشبر وليل.

ترائبك وحده في خيوط فئائي

أرقبه لها حافياً

وبرداً خالياً من الأرض

وسقوط.

تنشقين إلى أوقات بطينات

من الشيء..

(برودات فسيحة

أعلقها على غصون شمس

أشياء دم على

ثمة أرضي.....)

أ - «وقت جدار»

ما تعبيرة كثرة عينيك؟

في رحيق جدار وأقسام

من الضوء

تشتد كتلة فناء.

وحدها تلتف على فتات

ليل

وحذك على جدار نهر...

ما تعبيرة كثرة عينيك؟

ب - «وقت سلاية...»

... وعلى مشارف النسمه، كنت تلوح

بومضة سوداء لا تراها حقاً ثقل ولا رغباتك

ولا أصلايتك ولا حين جذر ولا قاغ دمع

ولا أقدام خاوية ولا أعمار ذاهلة ولا سلاية

قريبة.. سلاية لم تزل تلتهم على جفاف

أيامك وحروق المعنى لتنوء بالظل وما

وراء الظل، والغيش المفعم بالصمت وما

* شاعرة من سوريا

الذاكرة..

أرقبه وحده على رؤوس المعنى
والعبة
الأخرى.

ج- وقت ليلة..

نافذة غياب

أحصيها هناك ما وراء
الحصى
ووبر أيامي.

ليلة قديمة

هناك

تساقط خطاً خطاً
على وجه غياب..

د- وقت حجرة..

ما يحصد من لجم حجرة في
عز عماها؟

هرهر ثنياه بغزارة
صباحاته القريبة على
عقب غبار.

ما يحصد أجساداً في عز حجراتها؟

هـ - وقت يد..

.. وعلى يدي بقع غياب!

حيث جزأوك إلى أكوام نهارات وشموس ضئيلة
وقصاصات عمة وحروق بيرة وأوراق مهجورة..
فتحدرت على يدي بلا جسد، وكان الزمن الأكبر
الذي أقيسه بأجسادي وميتاتي الحية، وكان العدم
الذي يرقني على حد غياب أو نوم:

بقع عارية

إلى أسفل الضوء
ليسود رقاً أمام بعثتي.

حشرات غائمة

إلى داخلي

لتدوم...!

و- وقت زوال..

فجأة

عند باب زوالك
أرانا.

عين أرض تتكس بهدوء
في عمي أغصان
وفراغ ضوء..

يـ - وقت ثان..

.. وفجأة،

عند باب زوالنا،
أراك.

.. أراك منزوياً على حجاراتك وأنفاسك وبثورنا
القديمة وحواشئ المقبلة، فلم أشأ أن تهترى هكذا
وأهترى على مرأى من ذنوب الغيم والمياه القاسية
والمصائر المختلطة والعيون المتلاطمة، فلبثت أزج
أوردتي ومخيلاتي الباقية بأفاق جديدة من الرميح
الأخضر والشجر الحمر والأعضاء الحرة والسريرة
الدائمة، ولبت ربح تسبني إليك وتسبقت إلي... إلى
حشاشة العدم:

دماء طويلة

تميل

وورود أجسادنا تضيء

على وقت

طويل...!

قصائد

نبيلة الزبير *

المقطوفة أو غير المزروعة لكن الآخرون يقطفون يهزون إلى جذعها أيامهم وياكلون.. تنهمر وتنضج الشجرة التي ينبعث الهواء فجأة من تحت قدميها ويقتلع إلا شوقها وأيام الآخرين المهزوزة الشجرة العارية من كتفيها من أوراقها المغمورة ينقرها المطر ويجرف إلا شبقها ويد حبيب لم تلمسها المسوسة التي تندفع الآخرون فجأة من تحت جفنيها الآخرون بأجفانهم المقلوبة في المشي..	أَنْ ما تحمله ليس خمرا فتصحو.. صحو رأت في جفنيها ذلك الصباح شعرتين بيضاوين قررت أن تصبغ صباحها بشهوة أكثر بياضا.. شجرة هذه المرأة ممطر هذه المرأة تحطب هذه المرأة ممشي لا أحد يعرف ما الذي كانت تفعله هذه المرأة قبل أن تصبغ شجرة المصموسة الشجرة..	شجرة وقد تكتشف - حين تنظر في المرأة أو حين ينهمر حبرها غزيرا من عيني حبيبها - أنها غيمة الحدوة صمغ وفتاة تهرع قيد الشجرة اخضرت أوراق فتاة تبعد شجرة والصمغ أوراق تهرع نحو فتاة مرت هوة هذه الربوة أو العثرات المترامية ليست إلا قشعريات لنسائم لم تعبر من هنا خوف في السماء الأخيرة تتذكر الغيمة
--	---	--

* شاعرة من اليمن

فاتنة الغرة*

(المشهد الأول)

أترك رحالك فالوقت غسقي للنحيب
رجع أنفاسك يفمي بالغرض
والبينة.. انصهارك بيني

أهنيك للتوبة
مثلما هيات زليخة جسدها للقد
فقدت

(المشهد الثالث)

موعدك الأخير لا طريق له
دائما تنزلك الطرق منك
وتقصّر المحطة
أقدمني أنضر من الأخضر التعشق
فتأخذك الشاشة الزرقاء للمرة الألف نحو
الحضور

أدعوك لعنبي
فالجنى مرّ وذائقة الحصرم لا تقاوم
أتأمل انزلاق وقودك
فيطلق الجليد أنفاسه في رئتي
أراك كيف انتفضت
وكيف ذاب ملحك الصخري على سجادة
رباعية

أهنيك مرة أخرى للعشق
مثلما هيات آسيا نفسها للامتلاء
فألقت البحر خاويًا
الرقص والنحيب والأسود المصّر يشاغبون
في ورقة الخريف المغطاة بالمسيح المصلوب مجدداً
يوشوشون فيك

كيف فتحت أناملك لا متصاص خصر الهواء
حين شكل لوحة في رموشك
وكيف استقرّ الزمن العتيق في أخضرك
وعندما استقام الكلام تعطلت آلة المكان

(المشهد الثاني)

((لن تقلت من سطوة الوهج والذاكرة))
لن يتركوك للتخثر فامتص جرحك جيداً
الأفعى لا تترك فريستها مرتين

يشوش لغتك أسودي النحيل
تسارع بالتهام المسافة والحد حد
يزعجك صراخ الضوء المقتحم
تنحني لالتقاط العنمة
فتعثر بالحال المنصوبة منذ بدء الخلق

(مشهد آخر)

أين تركت مفاتيحك؟؟

(يا من جحدت عيناه دمي)

* شاعرة من فلسطين

في صحبة العناكب

نجاة علي*

مسكينة فعلاً هذه العناكب، لم يكرّمها أحدٌ حتى الآن ولا حتى أنا.
يكفيني إذن أن أراقب - بنشوة - العقارب التي تلتكأ في لدغي.
أتأملها وأنا عارية من كل شيء إلا هذا البياض الذي يلقيني
للتلاحقة. رغم أنكم مثلي، تصبحون معي على هذا العلم الذي لا أول له ولا آخر، وتلك العينان المتبليتان، وهذا الجسد الممدد
وحده في الظلام، وذلك الصمت المطبق على الصدر .

صدفة من أجل البنت

وهل هذه أيضا صدفة

أن تولد بنت كهذه

بروح شاحبة،

في ليلة ديسمبر

شديدة العتمة

أن تلتهم الأنيميا نصف

جسدها

أن تحب ولدا كهذا،

يكذب عليها كل

مرة

متعمداً،

أن تتحول جدران غرفتها

إلى كائنات متوحشة

تتسلل باقتراسها

ليلاً

ودون أن تتأمل

- مرة -

وجوها

الذي فاحت منه

رائحة العفن .

أحب هذه القبور المظلمة بلا صخب، أنتزه فيها على سحني،
أقطع فيها المسافات لأضيق الوقت على طريقي، بإمكانني
مثلاً أن أتعصم بصحبة الموتى « جيران أبي الطيبين »، هم - فقط
- الذين لا يقاطعونني حينما أتعذب عنه، وأنا أنبش قبورهم
بحفاً عن جثمان أبي، فكثيراً ما حاولت أن أتعصم موضع
الحفرة التي دفنته فيها، لأرى ما تبقى منه، حين كنت أجيء،
لزيارته أيام السبت في الشتاء، الشتاء الذي يحبه مثلي - مع أنه
مات دون أن يقول لي شيئاً عن غايته وجودي في هذا المكان
القدر . هو في الحقيقة لم يقل لي أية إجابة واضحة حينما كنت
ألح عليه في السؤال، ولم أرث منه سوى حفنة هواجرس،
وبعض الوصايا القديمة التي يعلقها إخواني - بإصرار مدهش -
في حوائط البيت بجوار صورته الكبيرة . فقط كنت أمني أن
تسقط هي وصورته والحوائط .

أتصدقون : رغبة واحدة هي ما أريد ... أتعرفونها ؟

أن أغيب عن الوعي «ولو لل دقائق»، ثم أفيق بعدها لأجد الولد
الذي خائني - دون خجل - جثة متحللة تحت قدمي، تأكل
عظام رأسه خشود النمل الذي يزحف خلفي ليفترسني، وأن
أنسى هذا العجز الذي ظللت ألهم وراءه خمسة أعوام كاملة
دون كلل - على أمل أن يحيني. كان يشبه أبي فعلاً، الخربشات
التي تركها لي في الصدر أكدت لي هذا. أعرف أنني أفسدت
عليكم عزلتكم بأمور مزعجة لا فائدة منها ومع ذلك يمكننا أن
نتكلم عن شيء أفضل، نفتح حديثاً أقل ألماً، نتكلم عن العناكب
مثلاً التي تلتف حولي من كل جانب، سادخل مغاراتها
الموحشة، لأعرف لماذا ضللتني طويلاً، ولأفترج على خرائب
الهياكل القديمة، والأفاعي التي تغط بأجراسها في رأسي.

ولللكلام عن العناكب مزايا عظيمة لا يقدرها أمثالكم من
البهايم، يعرف قيمتها - فقط - أصدقاؤني من الشعراء والحمقى.
صرت أتتابع حركاتها بحماس زائد، كانت في الغالب سوداء
ومثثلة الروايا، ولا تنظر إلي مطلقاً حين أنلهمها . أفرح حين
أشعر بحركة الساقط منها في معترك الحياة أو حين أرى المسحبي
منها في التوايت المخططة بالزجاج .

* شاعرة من مصر

بدرية الوهبي *

(٣)

في هيئة النوم
حواسك تكتظ باليقظة
تستقطبك جلل الخطوب
وأنت في أقاصي مرورك السقيم
ميمماً صوب سفرك الفادح .

(٤)

تهطل كخرقة مدلاة بلذة السقوط
على هواء شاغر
هتكت عرضها الأزمنة
ومزقتها نعمة الريح .

(٥)

كأضرحة الأنبياء ..
المزهرة بتضرعات الخطّائين
تنثال في بهو الفضيلة
متأبطا معجزات الماء
تجرك الحجج
توغلك في البياض

(١)

الليل زنجي نائم على مفرق الريح
تتكسّ السماوات على أرصفة الغيب .
نمة أسى يجيء كنعاس مضطرب
ومسافة تندمل بين عظم وجلد
تقف شاخصاً في حلقة ضريب
إفتني: (لم الطير تأكل من رأسي نتف الريح)؟! .

لا تسعفك الهاوية لالتقاط وجهك
من مرايا الغياب المتكسرة
على قارعة الرأس
لكنك تتأثر في
جهات العبث الصاخبة .

(٢)

عبء يغمر صرّك الرماد
ووجهك سرداب يكتظ بالمسوخ والأشباح
تجتث من فمك المدى
تسير إلى مواطن الجحيم
كفراشة أغرتها المصابيح بمدن النهار
وحيدا .. تعبر الحلم بلا جناحين

* شاعرة من سلطنة عمان

تخلعُ لها جسدك المشحودُ بالعزلة

تستحيلُ فرسَ نهرٍ متعب

جسدك الطاعنُ في الأعلى

بحثاً عن وطنٍ يقفُ بينَ عينيكَ

تضيعةُ كلما استدأرَ نحوكَ

ويضيعةُ كلما استدأرتُ .

الصوتُ .. في زنازينِ الفجيلةِ .. تأخذهُ الريح

تنزُ الذاكرةُ من جبينك ..

يخرجُ الأصدقاءُ ،

والنساءُ اللاتي

تلفعنَ مسافاتك ،

تخرجُ أصابعُك

وتعودُ بدونِ خواتم .

تصابُ بهابِ الماءِ

ولفرطِ الغرقِ ...

تفرقُ

(٦)

تطأُ العتمةُ .. رغم

اتقادِ الروحِ بالجمر

ثمةُ نجمةٍ تنضجُ ملءَ راحتيك

أيها الماءُ ..

يا سيّدَ الأجنةِ وأولِ القيامةِ ..

من أضلّاعك

نأخذُ هيئةَ السفر

كيف اجتزناك

كسهمٍ ضوئٍ شفيفٍ

دون أن تقطرَ منّا وردة ؟

كيف

فعلّنا دون هيئةٍ

كمحاراتٍ تتأبطُ

حكمةَ الخلدجانِ ،

وبدءِ التكوينِ ؟ .

(٧)

المساحاتُ تلوذُ بالبياضِ

الموتُ سؤالٌ طويلٌ

أفلتَ جياذنا

المطهمةُ بالشمسِ

إلى جهاتٍ تلوذُ

بنفسِها عن نفسها

موجةٌ تعيدُ لي جلدي

المتقنعُ بلونِ الغيابِ

الساحلُ .. يراوُدُ أحلامك عن نفسها

يقفُ ريشُ النوارسِ من دبرٍ

تستيقظُ من ذاكرتها ..

مضمخاً بزبدٍ من غرقٍ قبلَ هنيهة .

سعيد الديهي*

سمات الإنسان الروسي، بل وإن ندرك سمات الروح السلافية التي تتميز بأنها روح ولوع بالشعر.

وكان قد تكاثف على إحياء الروح السلافية مجموعة ضخمة من الكتاب الروس على رأسهم ديستوفسكي في مواجهة محاولة «تأريبه» روسيا أي جعلها أوروبية، وهو الاتجاه الذي كان يتزعمه توريجنيف وهو أقرب الروائيين إلى أوروبا وقد دار بين الفريقين صراع فكري وأدبي وجدل ممتع وعنيف معاً.

كما أن الشعر الروسي ولده القرن التاسع عشر، فقبل هذا القرن لم تكن اللغة الروسية قد استوفت انطلاقها كلفة أدبية، وكانت قد ترددت قبل ذلك في روسيا بعض الملاحم الشعبية. ولقد حفظ لنا التاريخ ملحمة روسية عرفت القرن الثاني عشر بعنوان «غارة إيجور»، ولكن اللغة الروسية لم تعرف الضبط اللغوي إلا في أواخر القرن الثامن عشر، فوطن لها بعض كتاب النثر أسلوباً ونحواً وتصريفاً. أما تطويعها للشعر فهو ثمرة موهبة الشاعر العظيم الإكساندر سيرجيفيتش بوشكين.

ولكن الشعر الروسي في مدى قرن واحد خاض تجارب كثيرة حتى استطاع أن يثبت أصالته وأن ينوع فرائده، فبعد الموجة الأولى التي أنارها بوشكين وزميله ليرمونتوف (الذي قتل في عام ١٨٤١)، والتي مزجت بين الروح الرومانتيكية والتعبير الكلاسيكي، ولدت موجة متأثرة بالثقافة الفرنسية، وبخاصة النزعة البارناسية التي تدعو إلى الفصل والتجويد الفني مع ضبط العواطف وأحكام التعبير عنها. وتمثلت تلك النزعة في عدد من الشعراء.

لم تلتها موجة متأثرة بالنزعة الرمزية ووجدت تعبيرها القوي في الشاعر الإكساندر بلوك. وقد بدأت تلك الموجة مقلدة للرمزية الفرنسية، ولكنها ما لبثت أن أصبحت روسية صرفاً.

ولكم صيورت لنا الأعمال الروائية الروسية حلقات السمر جوار الدفءة وحول السامور في الليالي الباردة ولا يخلو هذا السمر إلا بانشارد الشعر واستنشاد فالشعر جزء من حياة المجتمع الروسي في القرن التاسع عشر. وما زال كذلك منذ العهود القديمة وحتى يومنا هذا يحتل مكانة مرموقة في الأنشطة الثقافية والأدبية جميعها وما زالت جماهير المثقفين تتجمع في الساحات ومدرجات الملاعب الرياضية بعشرات الآلاف لسماع قصائد بفتشيشنكو أو فوزنسنكو أو غيرهما من الشعراء السوفييت الجدد، كما كانت تغفل لسماع قصائد مايكوفسكي وغيره.

وحول أهمية بوشكين بالنسبة لروسيا وأدبها وثقافتها، وتصوير روحها القلقة المضطربة، ودوره في توليد الأشكال الأدبية، فذلك ما نستطيع أن نلحظ آثاره عند تتبع خطى الطريق الذي اجتازته الشعر

يبقى شاعر روسيا الأكبر الإكساندر سيرجيفيتش بوشكين جزءاً من الروح الوطنية، ورمزاً للروح القومية الروسية، وعامداً من أعمدة ثقافتها، بل إنه عماد الثقافة الروسية الذي يحمل سوية الأواصر الماضية واللاحقة، فلم يشغل شاعر أبداً مكانة كالتي يحتلها بوشكين في قلب الشعب الروسي والثقافة الروسية.

ورغم مرور قرابة مائة وخمسة وستين عاماً على وفاته إلا أن الروس وأولئك الذين يحبون الشعر لا يملكون بوشكين وما زالوا يجدون متعة كبيرة في قراءته وتتبع أي جديد عن الشاعر وإبداعاته وتفصيل حياته ومقتله، فهو رائد الشعر الروسي الحديث، وصاحب غنائيات رائعة وقصائد بديعة عن الحب والظوف من الجنون، وقد ألهمت حياته وأشعاره أجيالاً عديدة من الشعراء والأديباء الروس.

«ليس كل ما في أعماقي رماذ

فبين جنبي

أغفني الناجية من الديدان سحيا

روحي»

في عام ١٨٧٧، وبعد أربعين عاماً من وفاة بوشكين، كتب ديستوفسكي: «إن كل ما لدينا قد اكتسبناه من بوشكين». وذلك ليس ضرباً من مجاملة الموتى، فمن الممكن تتبع آثاره في الشعر والنثر الروسيين على السواء، فقد فصل بوشكين بين عصرين من عصور الأدب الروسي، يتحدثان بلغة متباينة، ويكتبان بروية مختلفة، حتى ما حل ما قبله، وأصبح هو المرحلة الكلاسيكية للأدب الروسي. وفي القرن التاسع عشر، لمع في روسيا العديد من الشعراء الروس الموهوبين، ولكن شهرة الروائيين الروس حبت شهرة هؤلاء الشعراء، ولم يفلت منهم من هذا الستار الضبابي إلا بوشكين.

ومن العوامل التي أسهمت في ذلك ولعبت دوراً هاماً هو أن الرواية الروسية، التي عتت ظاهرة أدبية ومرآة المجتمع الروسي بل ووثيقة اجتماعية في القرن التاسع عشر، تمكن الدارسين من الفوص في أعماق الشخصية الروسية، ومن تأمل صورة روسيا القيصريّة في ثنائياها، استأثرت باهتمام القراء ودارسي الأدب فصرفت انظارهم وجذبت الضوء من غيرهما من أجناس الأدبية، وكان شهرة وزيادة تألق هذا الجنس الأدبي جاء على حساب الأجناس الأدبية الأخرى. كما أن ما أسهم إلى حد كبير في ذلك هو ما يختص به فن الشعر من صعوبة النقل والترجمة.

علاوة على ذلك فإن الرواية الروسية تميزت في القرن التاسع عشر بتشخيص مكثف للروح الروسية وفيها نستطيع أن نلتصق بملاحم

* أكاديمي من الهم

الروسي بعد بوشكين في الشعر الوصفي والقصصي والمسرحي وقصص الأساطير والبالاد والغنائيات.

أما دوره في محتوياتها، فهو أوسع وأكبر، فقليل هم الشعراء الذين فهموا روح مواطنيتهم مثل بوشكين، حتى ليجدوا كأنه كتب عن معاناتهم وما بينهم، وما يوزق بالهم ويشغل قلوبهم وأرواحهم. والحق أن شعراء من تابعيه قد أضافوا إلى موضوعاته، وصنعوا «تنويعات»، عليها، ولكن بوشكين هو نقطة الانطلاق الوضيفة المضيفة

شعره سهل سلسل ويتمس بالوضوح والذعة الإنسانية، فينبأ بيسر إلى الذاكرة، وهناك في المقام الأول كتاباته المتنوعة والفخرية (بالنسبة إلى مرثى مات في عمر السابعة والثلاثين)، ابتداء من الملحمة الشعبية مثل «روسلا ولودميلا» مروراً برثائعه حول الحب المرفوض «بوجين أو نوجين»، وفي سوائله الأخيرة أعمال مثل رواية «ابنة الضباط»، ثم هناك حياته.

جذبت السلطة السوفيهتية في عهد ستالين باعتباره متحدياً وديسمبرياً يحمل أفكاراً ثورية.

وفي عام ١٩٧٣ كتبت مارينا نسيغاييفا قصيدة موسومة بعنوان «بوشكين»، وكانت وسيلة للتعبير عن التفسيرات الخاصة العميقة والمتباينة للشاعر وأبداعاته، وقد حفلت القصيدة بعيداً عن أنظار السلطة حينها

وفي حين مهد النظام القيصري باعتباره ابناً وقيلاً لروسيا القيصرية، كانت السلطات تخشاه فأنشأت للنبيل المتدفع المتحدر من أصول أفريقية، عتبت به السلطات القيصرية شأن كبير من الكتاب الروس، وطوقته الرقابة، واحتضنه القيصر ذات مرة وألقى به إلى السجن داخل البلاد مرة ثانية.

أرومة بوشكين خليط من الروس والاحباش، فأسرة أبيه من صفار النبلاء، جده الأكبر ابن هانينال - الأمير الروسي الذي جرى تبنيه، والمجيء به إلى روسيا من قبل القيصر بطرس الأكبر، أما أمه فقد كانت حفيدة أحد أمراء الاحباش الذي قدمه السلطان هدية لبلطاط بطرس الأكبر في عام ١٧٨٣، ومن لقاء المنصرين السلافي والأفريقي الحبشي ولد اليكساندر سيرجيفيتش بوشكين في ٢٦ مايو عام ١٧٩٩ في موسكو

تولى تربيته في منزل الأسرة عدد من الفرنسيين المهاجرين إلى روسيا، حيث كانت الثقافة الفرنسية هي المثل الأعلى للثقافة حينذاك، كما كان النبلاء الروس يحرصون على التحدث بالفرنسية حتى وإن كانت لديهم ركابة وحتى ولو أخطأوا وكان عمه فاسيلي بوشكين شاعراً مغموراً فضيل الموهبة ولكنه يتمتع بملكة طيبة في الارتجال جعلت حوله في منزل أسرة بوشكين طائفة من عشاق الأدب ومحبتي الكلام الجميل.

وفي عام ١٨١١ أنشأ قيصر روسيا اليكساندر الأول مدرسة تضم أبناء النبلاء لإعداد ضباط الجيش وموظفي الحكومة. ولمع الصبي الذي لم يكن قد تجاوز الثالثة عشرة في هذه المدرسة بمخايل نكاته وإصاحته وقوة ذاكرته وميوله للكسل أيضاً.

وحين أتم بوشكين دراسته في هذه المدرسة كان قد كتب مجموعة

شعرية، تتكئ كلها على قراءته الفرنسية. وهي مثل شعر الناشئين مليئة بالتعليقات، واستيقاق التجربة وإلقاء الحكم والمواظ واصطناع الذكاء، وهي أيضاً متنوعة الاتجاهات، فمنها شعر الغزل التقليدي العنيفة، وشعر الشهوة الإيجورية، ومنها القصائد الغنائية والابجرامات الابجرامات - تركيبة شعرية لا تزيد عن بضعة أسطر، فيها فكاكة ذكية، أو حكمة باهرة

وكان ذلك هو شعر الصبا الذي لم يفلت بعد من أسر التقليد، وإن كانت بعض قصائده تشير ببساطتها وعفويتها، وتخففها من أنفالات التقليد، وإدعاء الانقفاة إلى الطريق الذي سيختره بوشكين فيما بعد، ومن أهم قصائد تلك الفترة، قصيدة القوزاق.

ولقد اكتسبت هذه القصائد المبدئية شهرة طيبة، حتى أنه انتخب عضواً في جمعية أدبية، كونها بعض متحريي الشباب من الأدياء لنقف في وجه جمعية أخرى تقليدية. ولكن هذه الجمعية حكمت بعد ثلاث سنوات من إنشائها، وكان بوشكين عندئذ في التاسعة عشرة من عمره.

وبعد تخرج بوشكين من مدرسة القيصر منح وظيفة اسمية صغيرة في ديوان الخارجية، وقضى عندئذ في العاصمة سانت بطرسبرج ثلاث سنوات أسرف خلالها في الشراب والمصطلة وكتب شعراً، فنظّم عدداً من القصائد أهمها قصيدته الطويلة «روسلا ولودميلا» وقصيدته الصائبة (عروس الماء).

ولابد من الإشارة هنا إلى أن ليس كل اشعار بوشكين شبيهة بما قدمنا من النماذج، أي أنه حريص على الوضوح، مليء بالحكاية، بل له كثير من المقاطع التي يتغنى فيها بطبيعة روسيا مثل أوصافه في «رحلة أو نوجين»، وله مجموعة ضخمة من التاملات وأنشيد الغزل، كما أنه صور في رواياته الشعرية والنثرية عدداً من الشخصيات التي وجدت تجسيدا لها فيما بعد في كثير من روايات القصاصين الروس وفي أسفار سفرناهم.

وشهدت تلك الفترة أيضاً انضمام بوشكين إلى جمعية أدبية ثورية تدعى «المصباح الأخضر». وكانت هذه الجمعية على صلة بالمناوئين للقيصر من جماعة الديسمبريين، وبث هؤلاء في بوشكين بعض الأفكار السياسية الثورية التي ظهرت في قصيدته المشهورة «الحرية» التي كتبها عام ١٨١٧، والتي مطلعها:

ارتعدوا - بل طغاة العالم

وانتم ايها العبيد الساقطون .. انهضوا

وتلتها قصائده الثورية التي تناقلتها الأيدي، حتى نقل إلى إحدى مدن غرب روسيا، ثم إلى أوديسا في عام ١٨٢٠، وظل هناك سنتين ونصف كتب أثناءها عدداً من أجمل قصائده، وقرأ فيها الشاعر الانجليزى للامع لورد بايرون، وتأثر به تأثراً بالغا، ولم ينح من أساره إلا حين كتب أولى قصائده البوشكينية، كما يقول النقاد، وهي قصيدته «الحرية»، فهو لم يأخذ فيها من بايرون إلا بعض الدع البايرونية في البناء اللغني، وأضاف إليها ملمحين عرفاً بعد ذلك في الشعر الروسي، وهما موهبة وصفية نغمة خالية من التهويلات والتشبيهات الغامضة، ومشكلة أو مشكلتان بترك جوابهما للقرّاء، فقصيدة الفجر حكاية بسيطة تدور حول سواكين ما الحرية وما الحرية؟ وفي أوديسا بدأ بوشكين قصته الشعرية الذائعة الصيت «بوجين أو

ويحتوي على مجموعة من البحوث حول هوية المرأة التي رمز إليها الشاعر في ملاحظاته وأشار إليها في إهدائه بالحرفين «ن.ن» والتي يعتقد أنها كانت حبه الحقيقي الوحيد الذي لم يبع به لقد كرست عشرات الأعمال التي تناولت المباراة الأخيرة وموت اليكساندر سيريغيفيتش بوشكين. وطوال القرن المنصرم، ظل الباحثون يحاولون حل لغز مصرع القيصري الروسي الأعظم. ولم يكف الباحثون البحث عن أية وثائق تلقي الضوء على مصرع بوشكين وتفاصيل الخلفية التي انفجرت عليها الأزمة الروحية للشاعر والتي استدعت ثلاث مجازات وذلك حينما كانت بوشكين يسعى بخطى حثيئة إلى حتفه.

- في ٢٩ مارس ١٨٣٦ توفت ولدة بوشكين.
- وفي ٤ فبراير ١٨٣٦ تسلم بوشكين رسالة هجاء غير موقعة.
- وفي يناير ١٨٣٨ ظهرت زوجة بوشكين مع أحد ضباط الحرس وهما يرقصان معا، وذلك ما سمح حياة الشاعر.
- وبلغ الانزعاج من مداه حين بلغته أنباء عن علاقة زوجته بضابط الحرس هذا ففي ٤ نوفمبر ١٨٣٦ عرف بوشكين قصة حب زوجته التي كانت قد بدأت في خريف العام الماضي ١٨٣٥.
- دعا بوشكين هذا الضابط إلى المباراة، واختارت الطلقة معدته في يناير عام ١٨٣٧، وودع الحياة وهو في الثامنة والثلاثين من عمره في بيته في سانت بطرسبرج عاصمة روسيا القيصرية.

مختارات من أشعار بوشكين

اللحمة الخاطفة

كلمعة برق
بدا طيفها بأهراً
ما يزال، تعلق ذهني
لحمة ليس أروع
شع يحياك في نظري
عبقري البهاء
سريراً مضى كالخيال
صفاء تشكر عذباً بلديعاً

متى انهمر الحزن
يُدْمي فؤادي..
يقدح في كيدي لهب اليأس
تحاصرني ظلمات التوابع
خواء تدملهم هوج العواصف
يلمح طيفك ضوءاً
يهدهني في النام
وتصدح في مسمعي
رائعات اللحون

نوجين» ثم انتقل بعد ذلك إلى ضبعة والده، في شمال غرب روسيا. لقيم فيها تحت رقابة البوليس، وكانت إقامته هناك شهيراً طويلة من الملل، والرغبة في الفرار، ولكنها كانت غنية أيضاً بالانتاج والفن الغني البديع، فقد كتب فيها بعض القصائد محاولاً السير على نهج الشعر الشعبي الروسي، ومن أجلها قصيدته «العريس» كما قرأ في أثنائها شكسبير، فأتبعه إلى الدراما التاريخية، وكتب مسرحيته «بوريس جودونوف»، وحين أخفقت محاولة الديسمبريين في اغتيال القيصر في ١٤ ديسمبر سنة ١٨٢٥، اضطر بوشكين لمهادنة القوى الحاكمة، وعاد إلى موسكو في ديسمبر عام ١٨٢٦، حيث استقبله القيصر نيكولا الأول، وعفا عنه، وأعلن أنه سيكون قريباً شخصياً على أباغ بوشكين، بحيث لا تنشر قصيدة إلا بعد موافقة القيصر.. وشهدت تلك الفترة بعض مدائح للقيصر.

لم يتمتع بحريته التي كانت ضرباً من الوهم في ظل وضعه تحت رقابة رئيس البوليس الذي كان هو الوسيط بينه وبين القيصر. وفي هذه الفترة أسرف بوشكين في معاقرة الشمرة، وأهلك بدنه هرباً بنفسه من ذلك السجن الحريري، ولكن لا حفلات الرقص، ولا سفراته في المقاطعات الريفية الروسية، ولا المقامرة استطاعت أن تنتقل من جو السأم الاستقراطي الروسي القديم.

وطالب أن يؤذن له بالسفر للخارج أكثر من مرة، وانتهاز فرصة الحرب مع تركيا، فأنضم إلى الجيش أربعة أشهر، ثم عاد إلى موسكو ليصدر صهيته الأدبية الخاسرة، ثم تقدم لخطوبة الفتاة الجميلة الساذجة الضارغة العقل ناتاليا جونساروفا، وتزوج منها عام ١٨٢٦ في «كنيسة الصعود».

جلب له زواجه قدراً قليلاً من السعادة والكثير من المتاعب والشقاء. فقد كانت زوجته غائبة بطبعها، ميذرة، بعيدة عن الاهتمام بمطامح زوجها الفنية. اتجبت له هذه السيدة طفلين. وكتب عديداً من أعماله، أهمها قصته النثرية «حكايات بلكين».

وكانت السنوات الثلاث الأخيرة من حياته سنوات شقاء متصل، فقد أحسكت عليه رقابة القيصر، وزادت متاعبه المالية، وتفاقم الأمر حين منحه القيصر وظيفة «موصيف البلاط»، وهي وظيفة تعطي عادة للاحداث من أبناء النبلاء لأجبارهم هم وزوجاتهم على حضور حفلات البلاط.

ولعل ما يفسر تدفق ذلك الكم الهائل من المؤلفات على المكتبة الروسية، وذلك السجل غير المنقطع من الأبحاث والدراسات، والاهتمام الذي شغل الباحثين والمهتمين، هو الكثير من المحطات في حياته التي لا زالت بحاجة إلى تفسير، وتلك الجوانب الخفية من حياة الشاعر والتي ظلت غامضة وبالذات في الستين الأخيرين من حياته.

ولقد كانت التفسيرات الخاصة العميقة والمتباينة للشاعر وإبداعاته، التي تناولتها أفلام الأدياء والشعراء هو ما يفسر ذل الطوفان الهائل من الهوس بوشكين الذي يستمر في التدفق على دور النشر الروسية والمكتبات ومخازن بيع الكتب.

ولمة مئات وربما الآلاف من المؤلفات، سواء ما سطره بوشكين، أو ما كتب عنه، ومن بين هذه المؤلفات ما يتناول حبه الذي لم يبع به

بدونك يهربُ عمري
ويطوي السنين جنون العواصف
تذوي أزاهير أحلام ماضي هوانا
ويهجُر سمي تَهْدُج صوتك
يستأسد الجذب في خاطري
ويحاصرني في جميع اليباب
وفي وحشة الأسر
أغرقت أيام عمري وتبدلاً
وحيداً تغربت
خال وقاضي من وحي روحي
بلا ملهم.. وبدون دموع
أعيش حياكني العدم
بدون غرام..
فتغرّد روحي ذراعها
في لوعة تحنوك..
ومن ذبذبات تراجيع عشقي
تلملم أشلاء أحلى حياك
ثانية يتجمع في ناظري
ويعود نقياً خيالك
عبقري البهاء يشغ
صفاءً بديعاً تشكّل
يخفق في النشوة القلب
منتعشاً لا يرم..

ما عساه يعنيك اسمي

ما عساه إسمي لديك يعني
إن كان للموت يمضي
كما يتلاشى ضجيج النعي
وكالموج في وجنات ضفاف على البعد
رش الرذاذ وصار جفأً
تلاشى كصوت مسائي
في غابة تغتلي وحشة الصمت
خرساءً
غارقة في السكون
إسمي في صفحة الذكريات
سترك وشماً تحمّد

كنتش على شاهد فوق قبر
شبيه لسان هلامي
معجمها كالسراب
أي معنى لاسمي
وقد صار اسمي نسيًا..
من زمن
متاه انطوى في تلايب رُعب يهيج
تنمل في بلّة العجز
أعجز عن مدّ روحك
زخ صفاء من الذكريات الحنونة
إنما..
إن أتاك من العمر يوم حزين
في هدأة الصمت، حين يرين
انطقه التباعاً على مأل
واعلني.. أن ذكرائي تنبئ بي
حية باقية
أن قلباً لديك يعيش الوجود
حيثُ أحياء.. أنا
نابضاً لا يزال.

زهرة

زهرة ذُبلت
خلعت عطرها
في كتاب أراها
نساها حبيب
فاذا بالخيالات شتى عجيبة
تغمري حيرة وسؤال
أين أُنعت
في أي وقت
وأي ربيع حواها
كم من الوقت عاشت تفتحها
أي كف ترى قطفتها
كف صب غريب ترى
ربما قطفت للقاء سعيد
أو كذكرى فراقٍ تحتم
أو ربما صادفت نزهة

لوحيد في هدأة العُشب
تحت ظلال المروج
أحيّ ترى العاشق الصبّ
وهل ما تزال الحبيبة نحيا
وأيّن يقيمان
أم ذبلوا
وذووا مثلها الزهرة اللاشبية لها.

أنت وانتم

تبدل أنتم بـ «أنت»
(ولفظة أنتم خواء)
تخاطبني فتحيي أحلام قلب المعنى السعيدة
مطرَقاً أنا ملّ
لا حول لي واقفاً
عند حضرتها أمعن النظرات لطلعتها
يستحيل على العين
إسدال أجفانها
وأخاطبها بضمير الجمع
أقول لها
يا للطفكم.
وفي النفس أهجس
كم مغرم أنا
آه.. بك
كم أنا مغرم

الهبّة الهباء.. هبة الصدفة

حياتي..
لماذا وهبتك
يا هبة الصدفة
يا هبة من هباء
لماذا عليك قضى
قدر لا يرى
من دعائي من عدم
يجبروت كل العداء دعائي
بالشوق أجيج بهجة عمري
وهيج فكري ظنوننا

بلا هدف نصب عيني
وقلبي خواء
وفكري يباب
وكل ضحيج الحياة رتياً يمزقني
شجنا واكتئابا
وكل حياتي عدم.

ذكرى

على أسوارها المدن التي خرسست..
خبأ صخب النهار
ضحيجه في أذن ميت فارق الدنيا
وظل مساء يوم
حط الرجل شبه شفافية
على الأشياء
جزاء كالكرى كد النهارات استوى
وحينئذ تعيش سكتة.. لي..
ساعات اليقظة الثقيلة
سعر في خواء الليل مضطرم
تناوشني..
أفاعي حسرة، وأسى الفؤاد
مرارة التفريع يوجع
بيننا.. تغلو بي الأماني
البال مثقل بالأسى
تراحم فيه فرط ظنون مثقلة
والفاني.. وجوم الذكريات
بلى.. وجهها لوجه في انتصاب
افردت أوراق لفتها الطويلة
تقرأ في امتعاض.. صفحة العمر
حياتي..
وأنا أدمم أطلق اللعنات
اذرف دمعة حرّاء
يكل مرارة.. مضض الملام يمزقني
هباء.. كل ذاك
وأنى استطيع تراني
أحمو سطور الحزن
هيهات استطيع.

قصيدتان

يحيى الناعبي

قبل أن يذلف ترنيمه العادة	روائع المدينة	لأجيال قادمة.
ويعصر هاجس السهاد	فتيات الزئبق	
قبل	بها يودع البلاد	القرى حواف البدايات العميقة
أن يشتم رائحة الظلال	فتأخذه الشوارع	لذا سأتركها ناقصة
قبل ذلك ببعيد	ومفترقات المباني	حيث أوازي أبجدية الأشياء.
أغتسل من فضة الوقت	بلا بكاء.	
والذاكرة		النخيل التي حنت علينا
أسقط الكلمات الخشبية	يتقاسم مع المستيقظين	كما أمهاتنا
من حجرة الغيب	ماء النعاس	تركناها تدغدغ حلقات الريح
المسفوحة في خلاء الأزمنة	الممتد من شريان الجرح	وصهرج الأرض
المترصدة في صفحة السهوب	حتى يفرق في رخام الأحلام	ونلعب تحت ظلالها
ومنافي السنين.	ويستطعم لذة اليتيم.	كأطفال مشاغبين
	***	والجفاف حلّ بأسلافنا
حلّق في أبراج الجسد المعطوب.	قصيدتي لا تزال يتيمة	تركوا أسرتهم
	وعقيمة أحياناً	نصطاد عليها أحلامنا.
هذا الضياع المزهري	تحبو كبرقات الفراشات	
في الروح	ربما في بحار أخرى.. هناك	سوف نولم
وفي عين الصحراء	ستتمو مع الرمل	من صديد القلب
العاشقة	عند المساء.	ونغرق الجثث التي انتهت
وفي قلق السنوات الضوئية	لذا سأغفو قليلاً	يوماً بأطباق الخطيئة
حيث آوى جسده الكابوسي	علّ الأمواج تتناسل	التي نلهو بها دائماً
بدموع القلب.	في عشق أزمنة	كأنها الأعشاب.

هكذا .. هكذا

طالب المعمرى

طريق طويل	وصخرة الدفء
والمنعرجات	بيننا عميقة.
هاوية	***
هكذا.. كنا نقول	صراخك المسمم
كل لحظة	الكذب
تتكرر ، وتتكرر	الذي ارضعته الهواء
الجبال	أُيْ جبل قصير
كأننا غرباء	مشيت
عن صخرة الطفولة	لتصل
لا ، بل	***
كنا نقول	كلماتك التي
ظلمها الظليل المتراكم.	قوستها منجلاً
جبال، خلف جبال	أي ربح
كما لو كنا مغامرين	ستحطب بها
اكتشفنا	***
بشر ماء	أثر
فجأة	بعد عين
جبال هي حياتنا	فعين النسر
	على هامة
	الافتراس.

في زمان آخر

حسين العبري *

الحصاة وأخرج كل الحصى المتناثر هناك، إنها حسنا كثيرة سوف تنقل كفة الميزان كما كانت ترد الملعمة وهي تمطر بعصاها الغليظة. إنه الآن راض عن نفسه، إنه سعيد، وبدأ في التفتت على الحد الجصي للفلق قافزا إلى الحد الآخر بحركات بهلوانية محاذرا أن يهوي في الماء؟

لقد أن له أن يذهب فالوقت هو منتصف الظهر، وقد سمع المؤذن وهو يؤذن للصلاة، وعما قليل سوف يخرج الرجال من حجرة الفلق وقد توشأوا وقطرات الماء لا تزال عالقة بلحاهم الطويلة متجهين للمسجد. وحت الخلط إنه لا يريد لأحد أن يكتشف سره الصغير ولو تأخر قليلا فرميا شاهده جارهزم الذي يواظب على الصلاة باستمرار في المسجد العالي. أبوه لا يذهب للمسجد أما جارهزم فيذهب، وعمه يكون غير متواجد باستمرار لكنه حين يجيء فإنه يصلي في البيت، والنساء كذلك يصلين في البيت لأنه لا يجب أن يخرجن من البيت طوال الوقت. النساء يقمن بالطبخ، ولو ذهبت النساء للمسجد لأحد سيطلب، سيفوت الافطار بسبب صلاة الفجر والغذاء بسبب صلاة الظهر والمساء بسبب صلاة المغرب. كان ممسكا بالقماش البنية المخيطة التي يحفظ فيها مصحفه. سيذهب بعد قليل للبيت وسيوهم الجميع أنه قادم من مدرسة القرآن. لقد أجاد فعل ذلك طوال الأسبوع المنصرم وإن تستطيع والدته أن تعرف مطلقا أنه لا يذهب بعد للمدرسة.

كان الصبية قد حاولوا أن يقلدوا المعلمة وكانت هذه تتكلم بطريقة عجيبة وتخرج الكلمات وكأنها تاكل شفقتها لأنها لا تملك غير أسنان قليلة. الاسنان تتساقط ولا تعود للنمو حين يكبر الانسان، لدى والذي اسنان كثيرة بينما جدتي تملك أربعة فقط. أما انا فقد خلعت اللتين بعد أن بدأت في التحرك أثناء المضغ. المعلمة لا أسنان لها، وحين سمعتهم وأدركت ما كانوا يفعلون التفتت ناحية سالم ووجدته يضحك ولذا ظننت أنه أحد الفاعلين لكنه يستطيع أن يقسم بالله أنه لم يشاركهم: إنه ولد طيب، وأمه قالت له أن الأولاد الطيبين لن يدخلوا النار، الأولاد الشريرين سيدخلون، وهو كان لا يريد أن يدخل النار، وسليمان صديقه ليس شريرا

تدحرجت الحصاة على جانب الساقية بروية، ثم بدأت في تجاوز الحد الجصي، واستقرت أخيرا في قاع الفلق. هرع سالم وحقق مليا في الحصاة التي بدت مثل سائر الحصى المتناثر والذي بدا مترجرجا بفعل صفحة الماء المنساب. وفكر أن ينطلق غير عابئ بما حصل، لكنه في قرارة نفسه كان يستشعر شيئا ما يهذبه للوقوف. هل يجب عليه أن يخرج الحصاة من الفلق كونه الذي درجها بداية؟ إنه هو الأثم على كل حال، ولولا أنه ركلها برجله لما كانت الآن تستقر هناك في قلب الفلق. ونظر في الجوار وبدا المكان خاليا إلا من جلبة كانت يتقاذفها الأفق من جانبيه التحتي والتي بدأ مصدرها بعيدا: إن أحدا لم يشاهد ما حصل، ولذا كان يستطيع المضي دون أن يرف له جفن أو يتداعى في حمى الاحساس باحتمالية العقاب.

بيد أن شعورا آخر تنامي داخله. وتذكر صديقه الذي أخبره أن عقاب من يرمي حصاة في مجرى الفلق أن يقسره الله على اخراجها يوم القيامة بجفون عينيه. بدا ذلك بداية أمرا سهلا، وتحمل أنه هناك وأنه يحاول الآن التقاط الحصاة بجفني عينه، لكن ذلك كان عسيرا على التخليل: إنه لا يستطيع أن يلتقط شيئا خفيفا جدا من مثل ورقة دفتر صغيرة فكيف يستطيع أن يحمل الحصاة. وتداعى في مخيلته أن الله يراقبه الآن من عل، وأنه لا محالة يعرف بالحاصل. وتقدم آنذاك من الحد الجصي وخلع عليه وطلع من شادشه قليلا، إن الله يراقبه لا شك، وما أن الملك اليساري القابع على كتفه اليسرى والموكل بالحصاة أفعالهم قد سجل عمله السيء هذا في كتاب لا يمحي ولا يندثر أبدا الأبد، كما قالت أمه. وأجيرا فإنه حتى إن غض هؤلاء الطرف عن فعلته فإن رجليه ذات يوم ستنتطق وستشهد أمام الجميع أنني فعلت ذلك: إنه في اليوم الغلاني في الساعة الغلانية وقد كان قادما من مدرسة القرآن البعيدة فقد درج هذا الولد الكافر الجاحد الحصاة تلك واستقرت هناك في قاع الفلق

وانتابته قشعريرة حادة ألعت بجميع كيانه، وأحس بقلبه يتموج بانتفاضات حادة ثقيلة، وأخذ الحصاة ورمى بها بعيدا وطلق يجمع الحصى المجاور حتى أرلها جميعا، وبدت بقعة الفلق آنذاك مكانا نظيفا صافيا. لقد محى الآن خطيئته وسيكتب له الملك اليميني بدل الخطيئة حسنا كثيرة لقد أخرج

* قامس وروائي من سلطنة عمان

كذلك ولذا لن يدخل النار هو الآخر.

وقالت له المعلمة وهي ترمقه بغضب: أنت، تعالى.

ونظر إليها كان خائفا لكنه قام وقال في شجاعة أنه ليس الذي قام بذلك الفعل. أمسكت المعلمة بيده الصغيرة وجذبتة بشدة وأخبرته أن يفتح يديه ولا جاءت ضرباتها على مفاصله. وفتح يديه مرغما وهو يكاد يبكي لكنه كان يريد أن يكون رجلا، والرجال من أولاد قاسم بن محمد لا يكونون، البكاء للنساء فقط والبنات الصغيرات أما الرجال فأنهم يتحملون. وطفرق الدموع من عينيه وهو يتلقى الضربات الأربع التي كانت المعلمة ترفعه يدها حتى أعلى ما تستطيع لكي توقع العصا على يديه بالشدّة المطلوبة. واعتدت الضربات أنرا احمر طويلا على يديه، وفكرهما بشدة وهو يعود إلى موضعه، وحاول أن يسمح بدموعه. كان يحس بالقلم كبيرا داخله واتناهى خجاة احساس صلب بأن المعلمة ستدخل النار لأن الله يعرف كل شيء، ويعرف أنه لم يقل شيئا سيئا. لقد كان ولدا طيبا. إن الله يعاقب فقط من يستحقون العقاب بينما هو كان بريئا والمعلمة هي من ستعاقب، لقد شربته بشدة ولم يكن قد فعل شيئا، ولذا فإنه يستمر في الذهاب مع صديقه سلیمان الى حيث يتواريان عن الانظار طوال الصباح، ومن ثم يرجعان الى البيت وقد حملا مصحفهما ولن يشك الجميع فيهما.

لقد قالت امه عن المعلمة

- انها امرأة تفهم كثيرا في الدين.

بينما اصرت جدته وهي تخطيط له محفظته وكانت آنذاك تحاول ادخال الخط الصغير في ثقب الابرة وتقرب من التقدير المعلق قدر المستطاع:

- امرأة مجنونة.

واستشعر سالم داخله الخوف. المجانين الذين لا عقل لهم، إنهم يخطئون في كل مكان ويتأثتون إذا أرادوا الكلام، واحيانا يشربون بولهم لأنهم لا يستطيعون أن يعرفوا ما إن كان بولا أو شرابا آخر، لكنهم سيذهبون للجنة هكذا سلاسا سلاسا. وتذكر شيخة المجنونة التي تهربون في طرقات البلدة كل يوم جيئة وذهابا، و مبارك المعنوة المعقود من رجله إلى عمود حديدي في حجرة منفصلة في البيت الكبير قرب الفلاج. لقد ارادت امه أن تعاقبه ولا ما أرسلته إلى هذه المدرسة حيث المعلمة مجنونة

وقال في تحد: أنا لن اذهب للمدرسة.

كان الوقت ليلا، ويدت امه غاضبة من الجدة وحيدجتها بعنف، وأخبرتها.

- لا يجب ان تقولوا هذا امام الولد

لكن الأخرى اصرت على رأيها، وقالت:

- سيعرف ذلك لا تحاولي ان تجعليه ليئا إنه واحد من أولاد قاسم بن محمد ويجب ان يكون رجلا. إنها مجنونة بعد كل شيء ولو كانت تعرف كل العلم

إن امه من بلدة مختلفة أما أبوه وجدته أم ابوه وبقية العائلة فقد ولدوا هنا إنه ينتمي لعائلة الجارهي واسمه سالم بن عبدالله بن

قاسم بن محمد الجارهي، لكن امه الوحيدة من كل البيت التي اسم قبيلتها مختلف، هي طيبة، انه يحبها، لكن هذا لا يعطيها حقها للقبيلة. لا تستطيع تبديل اسم القبيلة أبدا، لقد سمع ذات مرة عنه يتحدث عن أناس قاموا بتغيير اسم قبيلتهم، وكان يقول أن ذلك لا يجوز. وأمه لا يجوز أن تغير اسم قبيلتها. كان لا يزال خائفا لكنه الآن واحد من الرجال إنه يحب جدته إلى تعلق الأمرية وبما يجب أن يفعل، هو ليس ضد امه لكنها تكون قاسية أحيانا، وهو يكره هذا. وفكر آنذاك في كلام جدته وفي المعلمة المجنونة وما يمكن أن تكون عليه، وقال:

- لن اذهب للمدرسة

ونظرت إليه امه ببرود وأومأت له أن يذهب للنوم. وتلكا وهو يذهب لفراشه

ولم يستطع ليلتها أن ينام، كان يحرق في السقف ويتخيل ما يمكن أن يحصل معه في الصباح. وفي الفراش ردد بصوت هامس: أنا ولد طيب، أنا ولد طيب، وأغضض عينيه بلطف لكن منظر شيخة المجنونة ممسكة بعصا غليظة ظل يلازمه، وخاف أن تلاحقه شيخة في احلامه لان ذلك سيجعله مرتعها وش لاصافه الاثر على رأسه ويس وجهه تحت وسادته.

لقد تعود قبل أن ينام أن يفكر في الوحوش والحيوانات الضخمة والمفجيين والقطط المسحورة، فهو لا يبدؤون في الظهور إلا بعد أن تمل العتمة وتصبح الرؤية متسمة، إن الضوء يخيفها ويجعلها تنوب فهي تتجول محتجبة بالظلام الدامس وتخفي في الصباح عند بزوغ أول شعاع للشمس كان بعضها بهرول إلى كهونها الحجرية في الجبال حيث تنظر ليلتها القليلة بينما تتحول القطط المسحورة إلى رجال ونساء عاديين يصعب على الآخرين معرفتهم إلا من عيونهم. لقد حذرت جدته من اللعب قرب بيت حسينة جدة صديقه سلیمان فهي ساحرة وقد حاول هو وسلیمان أن يرا في الأوقات من بعد المغرب علما بريان كيف تتحول جدته إلى قطة أو ابي حيوان آخر. وظلا يرايان على بابها أسابيع ليضطها بفرصة رؤيتها وهي تأكل ولدا صغيرا. لكنها لم تمكنهما أبدا من معرفة ما يدور داخل بيتها الصغير ذي الباب البني المتهترئ. لقد أكلت هذه الجدة ذات مرة فطيرها الصغير حديث الولادة وتركت مكانه خشية تحمل ذات ملامح الولد، وقال الرجال الذين حملوا الولد المسكين إلى مقبرة الأطفال المجهدة.

- هذا ليس وادكم، إنها خشية يابسة.

وحملت أفكاره وهواجسه بعيدا وهو يرتجف من الخوف وتخيّل بشعر مبرومة فكي الساحرة المعجيين وقد انتصبت عليهما الانياب الطويلة العادة وهي تنفخ في اللحم البيض للولد الصغير. سوف يعاقب الله كل السحرة الذين في العالم ويدخلهم النار ويجعلهم يتحدبون، وهو حين يكره سوف يقتل الكثير منهم. سوف ينظر في عيونهم ليتأكد منهم ومن ثم سينقض عليهم بأحجار ثقيلة مثمنة حتى يشهم رؤوسهم، ولن يجرؤوا بعد ذلك على فعل الأشياء الفجيحة. كان الصباح التالي مختلفا الصباحات الأخرى، واستشعر بالغفوة الصباحية تسكك على جفنيه وحاول أن يشد الغطاء على

جسده الصغير ويتكوم داخله لكن أمه أزاحت اللطاف دفعة واحدة وأمرته أن يقوم ويغسل وجهه. كان كل شيء معداً: الإفطار ومحفظة المصحف والمصحف الجديد الكبير بداخلها. وسقلت له أمه بيضة على عجل وصبت في كوبه الصغير ذي الفصص المعكوف حليباً ساخناً واستشعر سخونة الكوب في يده والهواء الساخن يرحف على منخره، أما القشرة التي تكونت على سطح الطبق فقد انتصفت بشفقة الحليب وأخرج لسانه وعكفها على أعلى في محاولة لزالتها. ودست أمه ورقة نقدية في يده ومشطت شعره وأخبرته وهي تضع عليه كمنته الخضراء الجديدة التي لجسها في العبد أن ينتخب لنفسه. كانت عمته من سترافقه للمدرسة، إنه يحب عمته وهي لا تسكن معهم. إن عمته كانت تسكن بعيداً ويلزم أن يمضي لمدة ربع ساعة حتى يصل إلى بيتها ولها ولد واحد وثلاث بنات وكلهم كبار وهي تداوم على جلب الأشياء الجميلة له. لقد أهدته الأسبوع الفائت كرة مطاطية صغيرة تنفذ للأعلى وتنط بمرونة ومكباً زجاجياً ثقيلاً تحتوي على حبيبات ملونة لامعة مغموسة في سائل لزج وقد علمته كيف يصنع فقاعات الصابون باستخدام قصبه مجوفة. وحين كان يزورها كان يمتنى أن تبقى أمه حتى الليل لكي يستطيع أن يعطيها بأكبر وقت في بيتها الجميل.

تحدث على ضراوة: - لا أريد الذهاب.

لكن عمته أوسطته من يده بلطف وأجبرته:

- لا بد أن تذهب. هل تريد أن تكون مثل الآخرين لا يعرفون كرمهم من بوعهم؟ هل تريد للأولاد أن يسبقوك؟ كل الأولاد الذين هم في سنك يذهبون للمدرسة.

كرمهم من بوعهم: يا له من أمر غريب وفكر أنه سوف يعرف كرمهم من بوعهم. أما الآخرين فلا يعرفون. سوف يعرف هذا قبل أخيه الصغير الذي يردد الآن في الفرائض والذي تعودت الأم أن تنهزه حين يقوم مبتلأ فرائشه، أما هو فرجل إنه لا يبذل فرائشه. حسناً. لقد بلل فرائشه مرة واحدة فقط. وكان ذلك منذ مدة طويلة لكنه أصبح الآن رجلاً والرجال لا يبللون فرائشهم.

وقال:

- هل يعرف أبي «كرمهم من بوعهم»؟

وردت عليه عمته على عجل:

- لا أحد في العائلة يعرف.

- وهل أنت تعرفين يا عمتي كرمهم من بوعهم؟

- هيا أسرع.

يجب لكي يصلا للمدرسة أن يمرا أولاً بين البيوت الطينية على الجانب الشرقي من ثم ينفذران على الباحة الحجرية التي تقع متوسلة البيوت الكبيرة حيث يجتمع الرجال في العنترة وقبل أن يواجهوا المسجد العالي سينحدران في الطريق بين مزارع النخيل واللبيون ويستمران في الالتفات يمنة أولاً فيسرة فيمنعة مرة أخرى حتى يواجهوا ذلك البيت المحاط بالنخيل الطويل وشجرة المانجو الهائلة. ويجب أن يصفدا درجاته العشر واحدة واحدة لأنها أكثر سكا من درجات بيتهم الخمس عشرة الاستمئية؛ للصغيرة التي

يستطيع أن يصعدا درجتين درجتين

وقالت المعلمة وهي لا تزال تمسك بسالم من معصمه

- هذا سالم ولد أخي عبيدالله

ونظرت المعلمة إلى سالم. كان يحمل مصحفه وأمرته أن يدخل إلى حيث الأولاد الآخرين ينتظرون بداية اليوم. ونظر من فرجة الباب إلى الغرفة التي نبتت منها ضوضاء المتعلمين لقد كانوا بناتاً وأولاداً. وأراد أن يخرج. ورأى عمته تدرس أوراقاً نقدية كانت عليها صور السلطان في يد المعلمة لكن نظرات المعلمة اتجهت نحوه. وتلكاً في الدخول كان يظن أنه سيستمع مع الأولاد لكن هاهو سيحشر هنا في هذه الغرفة مع هذا العدد الكبير من البنات. إنه يكره البنات، وحين ولدت أمه لأخ الأصغر أخبروه أنهم جلبوا له أخاً صغيراً وأنهم كانوا يستطيعون أن يستبدلوه بفتاة إن كان يريد. فغضب. البنات يزعجن ويبيكين ويفغان أشياء سيئة وكان يخاف أن يقال له في الحارة إن له اختاً صغيراً لأن ذلك سوف يجعله الصبية الأكبر سناً يضحكون منه.

وجلست المعلمة على مصطبة وُضع عليها سجادة إبرانية حمراء طويلة مزركشة من حوافها وعليها امتدت وسادات من ممزجتا الألوان عريضاً. وكانت تضع يديها على الوسادتين وتقلب مصحفها الكبير الموضوع بأحكام على مرفع خشبي وهي تتحنن لكي تتمكن من إحصاء الحروف بينما امتدت بالقرع منها عصاها الخضراء اللينة المقصوفة حديثاً ومروحة بدوية سفوية متعددة الألوان. وأخبرت البنات أن يجلسن في الجانب الأيسر للغرفة وأن يلزم الجميع أماكنهم لتستلذذ عليهم بسهولة وأمرت الجميع أن يفتحوا مصاحفهم على العدد. كان معظم الأولاد يمتلك مصاحف كبيرة، المصاحف الكبيرة تبدأ بالحمد أما البقية فكانوا يمتلكون مصاحف قاعدة بغدادية، وهذه تبدأ هكذا: ألف فتحة أ، ألف كسرة إي، ألف ضمة أو، ألف ليس له. أما البقية فتحت نقطة. ومصحفها جديد وكبير لأنه قال أمه أريد مصحفاً كبيراً ولا أن أذهب للمدرسة.

وبدأت المعلمة في الترتيل:

بسم الله الرحمن الرحيم

وردت الصبية خلفها: بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين... الحمد لله رب العالمين

الرحمن الرحيم. الرحمن الرحيم

مالك يوم الدين.

أما جدتي فتقول ملك يوم الدين وكانت تخبره إن والدها الذي تعلم على يد الإمام محمد الخليلي هو الذي أخبرها بذلك وقالت إن الشيخ يقظان هو الذي غير النطق وإن ذلك لا يجوز لأن الشيوخ ليسوا متساوين في العلم والامام كان يعرف الكثير أكثر من الشيخ اليقظان، وألصق بالمقد داخله على هذا الشيخ الذي غير النطق وخالف الإمام الكبير وحرك شفطيه مع المجموعة مومها المعلمة أنه يقول «مالك يوم الدين» لكنه في داخله كان يصدق جدته أكثر وكان يصمر على كلمة «مالك».

إياك نعبد وإياك نستعين. إياك نعبد وإياك نستعين

مطابخ الآخرين ويتقبل هداياهم بسهولة، إن ذلك عيب كبير لأن الرجل الحقيقي لا يطلب من الناس، لكنه لا يطلب الأرفة وإنما خالته سالمة هي التي تفعل ذلك من تلقاء ذاتها.

وقال سليمان: - سعد منهم

وحين نهض ذلك اليوم في الفسحة بين الدروس إلى مكان البقالة المجاور أخبره أنه لا يجب أن يتكلم مع احمد ولا الأولاد الآخرين السمر. هؤلاء مختلفون جدا وهم اشرار جدا. وقرب سليمان شفتيه من إبنه وهمس له وهو يلتفت متيقنا أن الأولاد الآخرين بعيدون عنهم - إنهم خدام

وفكر الأولاد السمر خدام أما الأولاد البيض فليسوا خدام، إذن ماذا يكونون؟

وقال سليمان: انه لا يعرف لكنه فقط يعرف انه ليس خادما وقد أعلمه أبوه إن هؤلاء لا يجب مخالطتهم فالعرق دساس. وسأل سالم في استغراب تام:

- العرق دساس ؟!

لقد سمع همه وجذته يتكلمان عن الخدام لكنهما لم يذكران ان العرق دساس. دساس يعني مخبأ، لقد كان يستخدمها أثناء اللعب حين يختبئ وراء صناديق الملابس أو تحت جذوع النخيل التي صفت في الغرف السفلية بالمنزل من أجل حمل الصناديق والفرش الشتاتية والخروس المختلفة بالتمر المحزن هو يندس عن بقية الأولاد حتى لا يعرفوا أين مخبأه وتكون اللعبة أن يبحث الذي عليه الدرس عن كل الأولاد المختفين في البيوت المجاورة حتى يجدهم واحدا واحدا وإذا يكون خاسرا. وقد سمع أحد الأولاد الأكبر سنا وقد كان غاضبا على اخيه الأصغر يقول له في انفعال شديد " ربما يكون فيك عرق". الخدام شيء مختبئ قبيح ولا يجوز مخالطتهم لأنهم عرق دساس ويقال حين يكون الإنسان غاضبا جدا على الأولاد الأصغر سنا، الخدام لونهم أسمر والناس الذين لونهم أبيض أو بني ليسوا خداما. هل سيدخل الخدام الجنة أم النار؟ لا بد أن يكون ذلك سوأا صعبا على سليمان وإن يستطيعهم أن يسأل المعلمة عن ذلك، وقررا ألا يسألها. المعلمة ليست من الخدام فبشرة وجهها بيضاء مشوبة باحمرار وهو وسلمان ليسا من الخدام كذلك فهما أميل للبياض.

وسلمان وأد طيب وحين يكبر سيكون مثل هو بالضبط رجلا طيبا لكن أهله يحبونه أكثر لقد تركوه يلعب ذلك اليوم في المطر وحين جاء عامل البلدية الذي كان يرش النخيل ليقفل البعوض ظل طوال فترة المغرب وهو يتبعه. كان متأكدا أن سليمان لم يكن من الذين قلدوا المعلمة وهي تأكل شفتيهما. لقد قال سالم إن الذي ابتعد الأصوات هو الولد الطويل الذي يتعمر كمة زرقاء وقد شاهدته يفعل ذلك مرارا وكان يحفل أن يؤذ به بالعضا حتى لا يعودوا مرة أخرى، لقد حصل ما حصل من نصفي واشتدت المرأة داخلته وهو يتذكر الضربات الأربع وبدأ في التفكير وتقدم من سليمان وهمس له في إنه بهينة جادة، وقررا حينها أن يهربا من المدرسة، والتفتا حيث المعلمة وراقبا حركاتها وحين قامت للشرح من الآنية الفخارية التي علقت في بهو البيت أصح من حجرة الدراسة وقفرا الدرجات العشر وهما يسكان مصحفيهما باحكما وأطلقا أرجلهم للاربع

اهدنا الصراط المستقيم اهدنا الصراط المستقيم صراط الذين أنعمت عليهم غير المغضوب عليهم.. غير الضالين ولا الضالين

صراط الله العظيم. صدق الله العظيم

ويبدأ في التعرف على الأولاد. كان هناك أولاد يكبرونه سنا وقد كانوا يذهبون للمدرسة السعودية أيضا بالباحس الذي ينتظرهم كل صباح بالقرب من سبلة الشيخ لكنهم الآن في عطلة وهم يعرفون كيف ينطقون الآيات وقد تعلموا كيف يكتبون، وقال ولد مكتنز وقد فتح حدارة شداشته وأخذ يطوح بفريخته في الهواء

- في المدرسة السعودية يوجد كراسي وسبورة لكن لا يوجد بنات، هناك مدرسة سعودية للبنات في مكان بعيد وعاد إلى مخيلته المدرسة التي تتبع خلف الجبل الجنوبي في الطريق المؤدي إلى بيت أهل أمه. إنها بناء كبير وقد أخبره أبوه وقد كان يجلس بجواره في سيارتهم أنه سيتعلم هنا في السنة المقبلة لأنه سيكون قد بلغ السابعة من عمره. وتذكر الضجيج الذي كان يصدر من الداخل كأنه طنين نحل، سهجلبون له درزيعة من الأقلام والصحافي والمباري وسيتعلم حذاء رياضيًا مظلم بفعل ابن عمه كل صباح وسيكون له حقيبة جلدية يضعها على ظهره أو حقيبة دبلوماسية يحملها في يده، وود لو أن الأيام تضيى سمرًا حتى يصل السابعة. اخوه عبدالله صغير وعمره سنتان وسيحتاج إلى خمس سنوات أخرى حتى يذهب للمدرسة أما هو فسنة واحدة فقط لأنه ولد كبير طيب ولم يعد يبلل فراشه مثل عبدالله.

وقال احمد الأسمر البشرة الذي يسكن بعيدا جدا بالقرب من السوق. - المدرسة السعودية للكتاب فقط

وتعجب سالم كيف يسمحون لأحمد أن يدخل المدرسة السعودية

وقال في تشكك بريء

لكنك صغير

فأجاب احمد في امتعاض

أنا صغير! تعال، وأنا أعلمك من هو الصغير.

وقال سالم:

اعني انك لست كبيرا كفاية

فرد أحمد بغضب

لن يسمحوا لك أن تدخل المدرسة، سيقررون وأد صغير

ونظر إليه بحقد بينما ظالم سالم هادئا، ولتكا يظنر إلى سليمان الذي كان جارا لهم وكان يستطيع أن يكلمه من نافذة البيت ذات الضلقات الخضراء التي تواجه بيتهم. إن سليمان صديقي وأمه تحبني. أما أحمد فليس صديقي. لقد سأله أبوه ذات مرة وقد كان قادما لثوه من مسقط

- من هو صديقك؟

فأخبره أنه سليمان. وفرح أبوه كثيرا لأنه يعرف إبا سليمان وهم عائلة طيبة. وحين يدخل إلى المطبخ العلوي كانت خالته لم سليمان تغسل برغيف خبز شديد الحمرة وترش عليه مزيدا من السمن الأصفر، وقد عنقته أمه ذلك اليوم وأخبرته أنه لا ينبغي له أن يدخل

١- الوديعه

افتح دفتر الهاتف بحثاً عن رقم لشخص أو جهة ما ، فأصاف تلك الأسماء التي تفاجئني ، وكأنني لست من احتفظ بها . أفكر للحظة وكما في كل مرة ، بشطب تلك الأسماء وما يتبعها من أرقام ، لكن قوة خفية وغلابية ، ولأقل أن قلبي يعني بل يزعجني عن فعل ذلك .

وفي هذه الأثناء .. في هذه البلبلة ، فإنني أكاد أنسى ما أبحث عنه من أرقام من الدفتر الطويل ، ثم أجدني أغالب نفسي فانهمك بالبحث عن الرقم المطلوب ، وغالباً ما أجدّه بعد قدر من العناء ، لكنني أجري المعاملة الهاتفية المقصودة ، بمشاعر غير تلك التي أحسست بها قبل اصطدامي بتلك الأسماء ، التي تخص أصدقاء وزملاء ، جمعني بهم مودة أكيدة وذكريات طيبة .

ينكر الأمر منذ فترة غير قصيرة، منذ سنوات .. منذ عشر سنوات إن لم يكن أكثر . وإن أقوم بتجديد دفتر الهاتف ، أعني استبداله بدفتر جديد ، إذ أن ستين أو ثلاثاً كفيلاً بأن تجعل الدفتر يهترئ من فرط الاستعمال ، علاوة على ما يلحق بصفحاته من ازحام وإضافات وتشطيليات (بسبب تغير الأرقام) .

إذ أقوم بهذا التجديد والتبديل : نقل الأسماء والأرقام إلى دفتر جديد ، يكون في العادة أكبر من القديم ، فإنني أتفادى الإشارة لأبنائي بشطب أي اسم . فلا يعرف المرء متى يحتاج إلى الاتصال بهذا الشخص أو ذاك ، وكيف يكتب اسم ما أهمية ما في ظرف ما . يحدث ذلك مع جميع الناس ، وإن كانوا ليسوا جميعهم ممن يحرصون على الاحتفاظ بالأسماء كلها في دفتري هواتفهم ، أو في ملفات الحاسوب الخاصة بهذا الغرض ، والتي لم أعد إلى استخدامها بعد .

ويانسيه لي فإن الأمر يكاد يبدو مؤلماً خاصة لصعوبة شرحه . فهناك خاطر بهتف بي أنه لا يجوز ولا يحق لي شطب تلك الأسماء ، وأن من أبسط حقوق اصحابها علي ، أن احتفظ بأسمائهم وأرقامهم رغم كل ما حدث ، فماداً يكلفني

* قاص وكاتب من الأردن

حقاً أن احتفظ ببعض أسماء ، إلى جانب مئات الأسماء التي يحتشد بها الدفتر . ولا تربطني بجميع هؤلاء صداقات أو حتى علاقات مهنية أو سواها . ومع ذلك فإنني أجد أنه من الأوفى بقاؤنا ، أو منحها على الأقل فسحة زمنية أخرى ، فإننا نقادم العهد عليها أكثر وأطول مما « يجب » فقد أعمد حينها إلى شطبها ، واستبدالها بأسماء أصدقاء ومعارف جدد أو هيئات ما بت على علاقة واتصال معها .

أما تلك الأسماء بالذات فأجدي منعاً عن شطبها ، وكما يتمتع المرء عن التصرف بوديعة بين يديه ، رغم ما يبدو في الأمر من غرابة .

ولم يحدث أن « أخطأت » كما فعل صديق لي فاتحني بأنه اندفع ذات مرة إلى الاتصال بصورة تلقائية برقم أحد هؤلاء ، قبل أن يتذكر ما كان يجب أن يتذكره ، فمن جهتي فإنني اكتفي بقراءة سريعة عجلي للاسم حين يصادفني ، فاتنهد وأتسمر على تلك الأوقات التي كان يتاح لي فيها الاتصال الهاتفي به ، ولم أكن أحسب كم أن تلك الأيام بهيجة وقصيرة ، وأن انقضاءها سهرتني الحسرة ، لكن الأمر لم يبلغ مرة درجة الاندفاع لمهاتفة من لا يمكن الاتصال به .

وعلى ما كنت أعلم فإن هناك ستة أسماء ، ما زالت مدونة في الدفتر ولم أجرب على شطبها ، حتى اكتشفت ذات يوم أن هذه الأسماء لم تنقل من الدفتر القديم إلى الجديد . فاجاني ذلك بل أفزعني ، وكنت على وشك أن أسأل صارخاً : من فعل ذلك ولماذا وبأي حق ؟! لكن هاتفاً ألح علي أن أتيت ، فما الفائدة من السؤال وما جدوى الغضب . وكيف سأشرح لمن ارتكب الخطأ سبب احتفاظي بهذه الأسماء ، رغم كل الذي حدث فمهما أوتيت من قدرة على الإقناع ، فلن أنجح بإقناع الذي فعل بوجهة نظري الشخصية . ذلك أنها شخصية جداً ، محض شخصية . وبما أن دفتر الأرقام الهاتفية ، يخص جميع أفراد العائلة ، وهو في متناول أيديهم في كل وقت . فقد يكون من المبالغة وربما من الأنانية التداول في ما حدث ، وكأن الدفتر يخصني وحدي . علاوة على ذلك فإن أبنائي يمدون لي يد العون في تدوين أرقام جديدة ، وفي البحث عن

الأرضية للبنانية، وقد جفل مما رأى وفوجئ بالجرم العالي للحصان، بول يعرف الطفل كيف يخاطب هذا الكائن الذي لا يقبث في وقفته، فقفل عائداً ينادي بصوت عال باسم شقيق له أكبر منه، لكن هذا لم يخرج كعادة الأشقاء للكبار، حين يتوجه إليهم من هم أصغر سناً بنداء، ولم يلبث الحصان أن رفع رأسه قليلاً إلى الأعلى، وبينات عيناه الواسعتان الدامعتان في ضوء الشمس، وأخذ يحمم هذه المرة بصوت مسموع .

ومنذ بلوغه مدخل البناية وتوقفه هناك، حتى هرولته إلى الأمام بخطى رشيقة موقعة على الأسفلت الصلب، وبخروج الصبي وعودته إلى ألفة البيت، فقد استغرق الأمر بضع هنيهات وليس أكثر، وقد فكر الصبي في أنفائها، إن الحصان على التلفزيون وفي الكتاب الملون أكثر وداعة من الحصان الذي رآه لأول مرة، أما الحصان الذي لم يلحظ وجود الطفل، فقد رأى في البناية صغيرة عالية شاهقة لا يسمعه أبداً القفز عنها .

وهكذا فقد هرب الحصان بلونه البني اللامع المائل للسواد وبجذعه العاري، هرب إلى الأمام، بعد توقف قصير لالتقاط الأنفاس، وبعد رحلة ضياع طويلة، ضل فيها طريقه إلى سيده أو أنه هرب منه لأسباب غامضة، وقد وجد نفسه أسيراً بين الأجسام المعدنية المسرعة للمركبات، والأجسام الحجرية الضخمة للبنانيات، فلا يسمعه وقد بلغ أحشاء الزحام أن يبتعد مسرعاً على الأسفلت المستوي الصلب، ولا أن يتكفى مهرولاً بين المركبات، وقد طاش صوابه، وأخذ يتنقل بعصبية ظاهرة بين ضفة الشارع إلى الضفة الأخرى، فيما السيارات تتوقف وتزقق بزواميرها .

وكان لا بد في مثل هذه المواقف، أن يظهر شخص ما ويتقدم فجأة للإسماك به، وهو ما فعله شخص على بعض دراية كما يبدو بسوس الليل، رغم أن ملامحه وهيئته لم تدل على أنه بدوي أو ريفي، وقاده إلى مكان مجهول .

لقد كتبت أحد المارة من شهود العيان على ما حدث، وقد فكرت أن الرجل الغريب فاز بالحصان واستولى عليه، وولمت نفسي لوماً شديداً لجهلي بالتعامل مع الخيول، إذ شعرت لسبب ما أنني أحق بالحصان الذي ربما يكون هو «الشيء» المفقود الذي طالما بحثت عنه، لاخترق عبره الأبدية كما منيت نفسي دائماً، وهو ما يضيع مني.

بعض أسماء أطلبها منهم، بما يمنحهم الحق في بعض التصرف أحياناً .

حتى انتهيت إلى غرض النظر عما حدث وعدم الإتيان على ذكره . فمن ماتوا ما زالوا رغم كل شيء أحياء في قلبي، ولعلها الرسالة التي أراد تبليغي بها من شطب تلك الأسماء، أعني من امتنع عن نقلها إلى دفتر الجديد، دون أن يقصد إيلاسي . كل ما في الأمر أنه شطب أسماء « قديمة » لم يعد الاتصال بها ممكناً، ليفصح في المجال أمام تدوين أسماء وأرقام جديدة، ولعله تصور أنني غفلت ونسيت من جهتي تلك الأسماء، فقام بالمهمة الروتينية والمنطقية عني .

ومع ذلك كان في الصعوبة بمكان، أن أكتب في داخلي الشعور بأن اليد التي شطبت تلك الأسماء، إنما أراد صاحبها إبلاغي بأن من ماتوا قد ماتوا، وأنه لم يعد لهم متسع في عالم الأحياء، حتى في دفتر الهاتف . ويا لها من رسالة قاسية، وكان يسعني بالطبع أن أنجا إلى تصحيح الخطأ بذلك الحل البسيط: أن أعمد إلى إعادة تدوين الأسماء المشطوبة وكأن شيئاً لم يحدث . على أنني سرعان ما أدركت أن هذه الفكرة تنطوي على قدر من الهزل . فيما المناسبة لا تحتمل الهزل، فلماذا أعمد إلى إعادة كتابة أسماء أشخاص متوفين وتدوين أرقامهم . كيف يسعني تفسير ذلك ما حاجتي « العملية » إليه؟

وكان علي أمام ذلك وخشية أن أبوء كمن أصابه مس من الجنون، أن أبحث عن وسيلة ما، عن وسيلة أخرى، لا تثير استغراب الآخرين ولا حنقهم، للتراسل مع أحيائي الراحلين «و مهاتفتهم» ويا لها من مهمة شاقة ..

٢- وصول الحصان

(إلى أمجد ناصر)

توقف الحصان الممشوق أمام مدخل أول بناية صادفها، وأخذ يحمم بصوت خفيض، وبدا كأنه ينتظر أحداً لعله سيده السابق يخرج من البناية، لكي يقوده إلى جهة ما .

هكذا فكر عدد من المارة تصادف في الأثناء مرورهم عبر الشارع، ومع وصول الحصان وتوقفه أمام تلك البناية السكنية العالية والحائلة اللون، غير أن تفكير هؤلاء قد ساء بين الحصان والسيارة التي قد «تنتظر» صاحبها أمام مدخل بناية، أما الحصان فلا يفعل ذلك عادة.

على أن خلافاً في الرابعة أو الخامسة، هو الذي خرج من الشقة

اللؤلبي حيث الاتحاد في جرة الرمل وحيث اللقاء والغياب يرصان المعنى، قفا هنيهة، هنا في مغارة اللغة، هنيهة مديدة لترشي الأسماء طويلاً طويلاً، لنجرب الحروف كأجر اشتباك، رسم على الرمل في نانحة الصحراء.

هدوء وسكينة في عالم قديم مسحور، سكينة مضاعفة، رهبة أسرة، نصر فعلي، لذة مدفونة وتوق متجدد. أحلام تشد مراكبها فوق محيط رجراج، سكرى في عرس النجوم البازخ، صفير الريح في أوردة الرمل. ليل أسود وتاج أبيض ينصهر: حضرة ملكي الشرف في حفل الصحراء. تعاويد ورقى ونوم يسترسل من الينابيع.

نهر الضوء، سهوة حصان تموج فوق السراب. أعناق مشرّبة من أرض الرمال، رمال «تتدّ وتتنسج» وجمال «مشيا وثيدا». حوافر تفرّز رويدا رويدا في زمن محي. حرّ زمن رملي يقطر في العيون الواسعة. عيون الجمال الكحيلة وهي تسرح البصر في السفر المستحيل، سفر بلا أثر، سفر في مصّل الحياة..

ماء.. قطرة ماء في راتحة النهار. يتقاسمها الرمل والشمس والهواء. السمرة والجمال والبدو. خيمة وظل نهاري. شمسي. تحتها، جلس العربي الأول يتأمل في ملكوت السماء والأرض. جلس يفكر ويدورن معاير الأخلاق لمجد الإنسان الخارج من الرمل والعائد إليه. الإنسان المتوحد بمعرفة الأثر تمحوه الريح:

لا أثر، كل ما يأتي إنما يذهب. لا يقين وإنما، قوة وعجن «قبض ريح».

على لوح رملي، ابتكر العربي الخط من خيماء البديهة والعناصر مجتمعة. منّ العبارة على سهوة فرس أطلقها للريح. فوق الرمل، كانت اللغة على موعد احتفالي لم يشهده تاريخ. عرس واقعي، تشريحي. ومن نسل الأنثى الحرة في الريح، شيد العربي معمار اللغة ومنازل للخلاق والجمال.

الصحراء.. تسبيحة مسترسلة لعة الروح والبدن.

هناك دائما، في الصحراء، حيث يقف المارد المسكون بالأهدية.. مغناطيس الأرواح المغيبة. اللحظة المنقذة. أرض الملاك المختبي: ملاذ الأميرات اللواتي حملن الحجر في قلوبهن، ملاذ الأنوثة الشائقة إلى القوة القاهرة، ومن جهم الصمت ذاك يخرج الكلام قطرة عصية..

الصحراء، لقاء اللغة العارية والغاوية والضائقة بين المقل والعقل. صفو الحجر وهو يسقط في الماء. لحظة انتظار المبيب وهو لا يأتي. لحظة النصر اليقين المؤجل. غواية كل الخطي. نقط لانهاية بين الكلام وفوه. ذرات النفس النفيسة. حبر العيون، والعيون منافذ الروح. عصا اللغة ومستندا.

شاهرا روحه ذاك الخارج من الصحراء وذاك الداخل إليها. قوي كملك ولا أقوى من ملك. هي تشكيل حر، أبدي، وهي جمال الأسلوب.

ذاك الراوي الأرجنتيني الأعمى، وذلك الفيلسوف الألماني الذي ثقب البهيرة، لا ذرة شك بأنهما خلف أكمة الرمال..

«ويل لمن يعني نفسه بامتلاكها»، ويل لمن لم يمنهها. قبلهما، ذرف الشاعر الأمير قصائده حينما عز البكاء «قفا نبكي..» قفا نقتنص المفردات في هذا البهاء البازخ. كوكبة الرمل والضياء والوريقات الرطبة الحزينة للسم. قفا لا للمناوح وإنما، لنفعل ما تفعله السمرة، لنمتص الشعر من الهواء درءا من الجفاف. لنسقي به وريقاتنا. قفا لحظة لا لنقف وإنما، لنسير في هذا للكوكب السيار.

«يا صاحبي الركبي..» قفا بالرحل هنا، هنيهة، لنلقي بالسلام على الروح مشرعة للريح. «يا صاحبي الركب دنا الموت..» قفا في ضوء الرمل. في عصارة الوزن. قبل ذاك كان الضوء والرمل، والأن الضوء والرمل والموت خلف ربوة.. قفا.. قفا نسبح غناؤنا. قفا ننشد الاتحاد. قفا فالدم هباء، أثر على الرمل.. إنما ضوء في الكلام. قبل العبور إلى هناك، إلى ذلك القادم خلف الربوة، إلى السفر

* كاتب من سلطنة عمان

«المسألة يا جماعة هي حدس الشيخ خلفان. عنده حدس قوي والحمد لله. ومنذ شهر والشيخ خلفان يرى الموت في قاع فنجان القهوة، وعلى طرف الوسادة. أتصدقون؟ قال لي: «أرى موتاً قريباً يا خميسان، وسيأخذ عظيمين من هذه القرية» والحقيقة أنه لم يفصح عن هويتها ولكني خمنت أن العظيمين هما: الشيخ نفسه، والحاج علي بن سليمان: مُحبي السنّة وراعي البدعة. وأظنه جاء ليهفّي الحسابات والنفس، لأنه - إضافة إلى موته - يتوقع موت الحاج علي في رحلة الحج هذه».

أما سلّم الطلبي فنفي كل ذلك قائلاً: «القضية كلها أن الشيخ خلفان يريد من الحاج علي بن سليمان الكف عن التعريض به في خطب الجمعة. أظنكم لم تنسوا ما قاله الحاج في خطبة الأسبوع الماضي: «فليحذر أولئك المسمون بشيوخ الألبان - بينما هم أصلاً شيوخ الخمر - من غضب الله وعذابه. إن عذابه لشديد». ولقد رأيتكم كيف غضب الشيخ خلفان لذلك وأقسم على الإبلاغ عن تجاوزات الحاج وإتيانه بخطب من عنده، وأهمال خطب الوزارة. لذا جاء هذا الأسبوع وانفرد به ليحذر.. ولا علاقة لذلك بموضوع الحج مطلقاً».

ولم يتمكّن أحد من معرفة سر الزيارة إلا بعد أربعين يوماً، يوم رجع الحجاج إلى القرية

قبل ذهاب الحاج علي بن سليمان إلى مكة في منتصف ذي القعدة، زاره الشيخ خلفان؛ المسؤول عن القرية والملقب «بأبي اللبن».

غُلف الغموض الجلسة التي جمعتهم في تلك الليلة، إذ لم يتسن لبشر ثالث حضورها. قال البعض: «موضوع الزيارة هو تصفية الخلاف القديم بينهما، و المتأصل بسبب سلوكيات الشيخ خلفان المناقضة تماماً لمبادئ ودعوة الحاج علي بن سليمان الإصلاحية. ولكن ما الذي يدفع بالشيخ لزيارة الحاج في هذه السنة بالذات لتصفية هذا الموضوع؟ لا يعقل كون ذهاب الحاج إلى مكة هو الدافع لذلك، فهو يحج كل عام. فما الذي دفع بالشيخ خلفان لاختيار هذه السنة بالذات؟».

سلّم البعم قدّم تفسيراً لهذه الظاهرة للمجتمعين في مجلسه بعد ليلتين من حادثة الزيارة: «الشيخ خلفان أبو اللبن يعاني فشلاً في القلب والكبد نتيجة تناوله الخمر مدة عشرين سنة، وسمعت أن الأطباء أخبروه أنهم يتوقعون موته خلال ستة أشهر. لذا جاء يطلب من الحاج علي بن سليمان العفو عما سلف، ويسأله الدعاء له بالغفران عند الكعبة، فيجتمع بذا مطلويان: دعاء رجلٍ صالحٍ والدعاء في أشرف مكانٍ على سطح الأرض.. هذا والله أعلم».

خميسان المنفتّ والمقرّب إلى الشيخ خلفان لم يعارض تفسير سلّم البعم لكنه أضاف:

* قاص من سلطنة عمان

«أول من أخذ وقتاً مستقطعاً أثناء خطبة الجمعة هو سلّوم الظبي».

أنهى الحاج درويش الخطبة بقوله : «..... ولذك الله أكبر، والله يعلم ما تصنعون... وأتم الصلاة». لم يبق المؤذن لإقامة الصلاة.. كان هو الآخر مشغولاً بالنظر إلى الباب. تطلّب الأمر من الحاج درويش إعادة العبارة ثلاث مرّات حتى يقوم المؤذن بتشاكل ليقيم الصلاة. اختار سلّوم البعم الصف الأخير وكذا فعل سلّيم الظبي واضعين في الاعتبار الاحتمال الأخير بإدراك الشيخ خلفان للركعتين اللتين مضى فيهما الحاج درويش قدر المستطاع واضعاً في ذهنه نفس الاحتمال. وقيل أن أطول تشهّد جلسه المصلون في تاريخ القرية كان تشهّد تلك الركعتين حيث انشغلت أذهان كل المصلين بتأخر الشيخ، وتعلّقت أسماعهم بالباب الذي سمعوه يفتح ويخلق قبل التسليم بدقيقة واحدة. وأول عمل قام به المصلون حين قال الحاج درويش : «السلام عليكم ورحمة الله» هو الاستدارة والنظر إلى ذاك الباب للتأكد من قدوم الشيخ، وصُحِّقوا حين اكتشفوا أن الذي دخل قبل التسليم لم يكن إلا «صلّوح المشيمبو» السكير الزنديق الذي اعتاد أصلاً الدخول في نفس التوقيات كل جمعة!! لم يزد «صلّوح المشيمبو» على التناؤب حين رأى النظرات تنهمر عليه. هرع كل المصلين إلى الخارج لاستقصاء أمر غياب الشيخ.

بعد البحث اكتشفوا أن الشيخ خلفان أبا اللين قد فارق الحياة في إحدى دورات المياه، والتي تقع مباشرة على اليمين من مدخل حرم المسجد.

يعلنون نبأ وفاة الحاج علي بن سليمان في مكة أثناء طواف الوداع. وقد أوصى قبل يوم من ذلك الحاج درويش بإبلاغ الشيخ خلفان بما يلي : «لقد دعوت لك بما طلبت وتعلّقت بأسرار الكعبة سائلاً الله ألا يقبض روحك خارج حرم المسجد».

فرح الشيخ خلفان فرحاً عظيماً، إذ لم يسمع أبداً أن دعاء الحاج علي بن سليمان قد ردّ في يوم من الأيام. قال الشيخ : «الحمد لله. فزنا في الدنيا والآخرة». وقرر الذهاب إلى المسجد بعد عشرين سنة لم يدخله فيها مرّة واحدة. واختار صلاة الجمعة الأخيرة من شهر ذي الحجة لتكون أول تجديد العهد مع الله.

انتظر الجميع دخول الشيخ خلفان إلى المصلّى أثناء خطبة الجمعة، وتعلّقت قلوبهم بهابه انتظاراً له. وصار كل مصلّ يلتفت وراءه كل دقيقتين موجّهاً البصر إلى الباب علّه يلمح تلك اللحظة التاريخية. وقد ألهام هذا عن اكتشاف أن الحاج درويش يقرأ خطبة الوزارة : أمر لم تعده القرية منذ خمس عشرة سنة، ولا يقل أهمية عن صلاة الشيخ في المسجد.

قال سلّيم البعم في نفسه : «حين يدخل الشيخ سأصفق بحرارة وسيتبعني الجميع.. ستكون أول خطبة في التاريخ تتضمّن تصفيقا. سيسوّنها خطبة التصفيق».

أما سلّوم الظبي فقد عاهد نفسه على الوقوف واحتضان الشيخ. قال : «سنأخذ وقتاً مستقطعاً أثناء الخطبة. ستبلغ شهرتنا الآفاق حاضراً ومستقبلاً.. الخطبة المستقطعة.. هكذا ستصفقنا كتب التاريخ المدرسية، وستقول:

من الذي كتب الرواية؟

عبد الستار ناصر*

تلك طقوس اعتادها منذ صباه كما قال في حوار أدبي - ثم راح بصوت عالٍ يقرأ:

انني احتفي بنفسي وأغني نفسي

وما سأخذ به، ستأخذون به

وكل ذرة في جسدي هي ذرة فيكم

ثم أعاد «أوراق العشب» إلى مكانه، طمطم على بطنه راضياً، فهو لا يشبه أقرانه من الكتّاب، هو يقرأ الشعر، وهذا يعني الكثير عند النقاد، أما قال خمسة منهم أن لفته من عيون الشعر؟

فتح باب غرفته، سبأتني الشاي فوراً، هذا يعني - كما يعرف أهل البيت - أنه سيبدأ في الكتابة.

سيكتب عن الماضي، فهو كعادته لا يريد أن (يتحشر) بالحاضر، الموتى من البشر كما علمه «توفيق الحكيم» لا يحكمون عليه ولا شأن لهم بنومه ويقظته.. سوف يبني أهرامات من الكلمات، لن يسمح لكانن مهما كانت منزلته واسمه وموهبته أن يكتب عملاً أطول من روايته.. نعم، ربما استغفله أحدهم ذات مرة ونشر رواية جزءه من لكن المؤمن لا يلدغ من جحر مرتين.

صحيح أن لا أحد ممن يعرف كان قد قرأ تلك الرواية سوى خبيرها في الرقابة، لكن مجرد زهورها بهذا الحجم الباذخ الضخم يعني أن هناك من ينافسه حقاً ويريد الضحك عليه وعلى (تأريخه) البهي الطالع من جنود الأرض والشامخ نحو السماء.

شرب الشاي بمقعة ما جريها من قبل، إلى رف قريب من يديه، يضم أعماله الستة التي أخذت نصف شبابه ولم تطه سوى (شجرة) لا تناسب ما ضاع من وقت وأوراق وسهر وسجائر وحبر، هو الذي حرم نفسه من النوم المبكر والتلفزيون والمتع الصغيرة التي يتنافس عليها أقرانه من كتاب الدرجة الثالثة الذين (يحسدونه) على خطواته الشاسعة الممتدة صوباً إلى أكاديمية السويد.

أخذ روايته الرابعة - المغطاة بالسيوفين* - مسح ذرات من القرب غطت على آخر حرفين من اسمه، أحس بالفخر إذ تذكر أنها سوف تطبع ثانية، تماماً كما يفعل الحظ مع كبار

أه . ما أحببت الناس، لأنهم لا يحبونني بقدر ما أحب نفسي. وعندما من اللامبالاة تحوي بقدر ما عندي من اللامبالاة نحوهم

تريستان برنار

رفوف الكتب اعوج خشبها من ثقل ما تراكم عليها من مجلدات وقواميس وروايات القرن التاسع عشر، وصار عليه أن يسندنها بقطع من خشب سميك قبل أن يبدأ في روايته السابعة، التي قرر، قبل أن يبدأ الكتابة بها، أن تكون قنبلة المومس بعد أن انفجرت رواياته الست بلا صوت وبلا صدى. جلس في غرفته، لا أحد يدخل غرفة الكتابة، صومعة الاسرار، مختبر الحل والربط، خوفاً على جملة أفكار منسقة على الدوام ضمن ترتيب الزمان والمكان، وإذا ما طارت حظة من سطورها، صار عليه أن يعثر عليها من جديد بين آلاف السطور وعشرات الكتب التي تدور ضمن المحور نفسه، لا سيما وأنه لا يترك أبداً خطأ أو إشارة أو دليل أو هامش أو حتى محض احساس يكشف لعبته (البريئة)!

تلك درس في وعي مخاطر المهنة، فقد انتبه إليه ذات يوم واحد من رجال الخلق والشك والقراءة وقال عن روايته الثانية (أنها مجرد نسخة من قصة الزمار العجوز التي كتبها فرانك ستوكتون قبل مائة عام).. لكنه تمكن أن يقول بشجاعة يحسد عليها فعلاً:

- إن مسألة كهذه ليست غير خواطر مشتركة تتشابه عند العبقارة من نوع ستوكتون ومن نوعه أيضاً.

أغلق الباب على نفسه، نظر إلى تولستوي، نجيب محفوظ، غارسيا ماركيز، فرانز كافكا، جورج سيمون، وأحس أن هذه هي عائلته، وأن الدنيا إذا ما جلت من تشيخوف وفرجينيا وولف وهيرمان هسه وأندريه جيد ورسول حمزاتوف فهي مجرد أبهام بلا معنى.

كان يصغي إلى (مونت كارلو) تذيع نبأ عن جائزة نوبل التي نالها «جونثر جراس» وابتسم، إذ تذكر، إنها معاً، هو وجونثر، ظهرا في جريدة اليوم، وأن صفحة الثقافة منحته خمسة سطور زيادة على خبر (جراس) مع أنه يعترف بأن هذا الروائي يستحق خبراً أفضل من هذا.

مد أصابعه إلى رف الشعر، قرأ ما يزيد على ثلاث صفحات -

* كاتب روائي من العراق

أه كم أخذته النشوة الى بحرهما وأمواجها الساحرة، فهو سيقراً عبارة (الطبعة الثانية) على تلك الرواية ويمشي بها الى الناقمين على مجده العظيم، حتى تراهما كلاب الصيد وهم يتأمررون على قلبه الطيب الذي ينضج حباً وابداعاً وتواضعاً وشهرة للقراءة والخبر والمعرفة.

ثم أعاد روايته الى مكانها وقد شعر بالطمأنينة عندما رأى بعض ما ورد فيها.. نظر الى الرواية ثانية كمن ينظر الى امرأة يعشقها وقال مع نفسه:

- ٧٦٤ صفحة

رفع جسمه بكل ما فيه من لحم وشحم وفرح وأفكار وشرابين وخطط وخيالات وصفات وأوردة وغضاريف، وقف عند الرف الثامن من حيث الحكايات الشعبية وأغاني الشعوب وعاداتها ونوادير ألف ليلة، نظر الى صف من الكتب الصفرة التي تنام على خوف من أصابعه التي ترحل بين أوراقها وتصرخ في كل مرة يكتب فيها عملاً روائياً.

خطوط حمر ومزق من أوراق تركها بين الصفحات، إشارة الى صفات يحتاجها او حشرات قد لا يتذكر اسماءها ومعارك لا يدري أي سلاح استخدم فيها، وينادق من سالف الزمان لم يمسكها أب أو جد، لكنه صار يتقن يوم صناعتها ويفهم العشرات ممن كان يمضي متبهاً بها.

كان يفكر: ان الرجوع الى هذا العالم يخنه بالمزيد من الصفحات وانه الآن سوف يعرف كيف ينتقم ويصمت، من صاحبه الذي كسر الطوق وقفز حواجز الممكن واخرج رواية بجزيء من كبرهين اذا ما راعها أيها ناقد في المدينة سيقول فوراً:

- ما شاء الله.

أخذ من الرف الثامن، ثمانية كتب، ومن الرف العاشر خمسة وعشرين كتاباً ومن رف المجلات ما يزيد على عشرين مجلة، وفكر: ان هذا سيفنعه في انجاز الفصل الأول، فقد عثر فعلاً على بداية كما الكثر، يمكن منها الدخول الى ديوانية الرواية التي قرر مع نفسه انها ستأتي في ألف وستمئة وسبعين صفحة، أي بزيادة سبعين صفحة على رواية من أراد أن يهزأ به، سيثبت لأبناء قريته أولاً ثم أقرانه وأبناء العاصمة ثانياً وأمله وذوي القرى ثالثاً ومستشاري أكاديمية السويد أخيراً كيف انه تمكن من كتابة هذه القليلة في زمن نسبي لم يسبقه اليه ايما كاتب عربي، وإذا ما ذكر بعضهم الوقت الذي استغرقه (ديستوفسكي) أو (عبدالرحمن

منيف) أو (البرتو مورافيا) في كتابة أعمالهم الطويلة، سيقول لهم: أنا أملك الدليل على أن نسبة الوقت معي كانت أقصر.. ربما سيلفت البعض الى نسب الوقت، لكن غيرهم سيوضحك من هذا الشرط البائر، فهو يريد أن يقرأ (ابداً)

بين السطور ولا يعنيه كم كيلوجراماً كان (وزن) الرواية. لم يترك حشرة ولا بندقية ولا سمكة الا وجاء على أنواعها، السطور تزداد والرواية تكبر، والكتب التي يستل منها المعلومات تدور حوله في طابور دائري، كتاب العقد الفريد تأليف أبي عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، أخذ من صفحاته الفردية ما يزيد على ثمانين سطراً لئلا يشعر أحد المشاكسين بلبعته، فقد كان السطر الذي يسطو عليه يبعد عن السطر الذي يليه عشرات السطور، وهكذا الحال مع «التحيان في علم المعاني والهديع والبيان» و«المناحي الفلسفية عند الجاحظ».

لكنه في الربع الثاني من (روايته) رأى أن الكم الكبير من السطور لن يصنع أبداً ما يبحثه لا سيما وأن سطور الربط التي كتبها بنفسه— كيما تهدو الرواية معقولة ومفهومة— لم تكن أكثر من مائة وعشرة سطور، هي كل ما تمكن من ابداعه لصناعة هذا العمل الفخير.

نظر الى بقية الكتب، وأحس بضرورة أخذ المزيد من السطور، انه يعرفهم، لا أحد منهم يقرأ، وحتى اذا كان يقرأ كيف به سيكتشف هذا الخليط من (طوق الحصاة) و(زراذشت) و(مصرع الكولونيل ليمان) و(حزب بوز) و(مغامرات الكابتن رنجل)؟

انتهت قنبلة الموسم كما أرادها (المؤلف) وجاءت في ألف وستمئة وسبعين صفحة كما قرر فعلاً، قرأها الفبير الأول والثاني والرابع والخامس (تخلف الثالث عن الحضور بسبب إيمانه بموهبة الروائي).. أصاب كل واحد من الخواء النعاس والرقف عند صفحة ما من صفحاتها، ولا يدري أي واحد منهم ماذا كانت نهايتها، غير انهم، وبصوت واحد تم اتفاقهم عليها، فقد كان عليهم صرف مبلغ الشيك قبل نهاية الدوام الرسمي.

وما إن ظهرت قنبلة الموسم ورأها (مبدعها) حتى كاد أن ييكي فرحاً، فقد نظر الى آخر صفحة منها وأطمأن الى عدد الصفحات— انها تزيد سبعين صفحة على رواية صاحبه— ثم رفعها بيده اليمنى بعد أن صار غلافها وزناً آخر يضاف الى وزنها، وتأكد ان الوزن جاء موازياً كما الطم الذي طال وامتد أمام عينيه، ثم .. بدأ يكتب الهداهات الى الناقد..

حقيقة

تلمس صدره أمام المرأة، فرأى ندبة بارزة كالفضيحة في الطبقة الأولى من جلده... ركز بصره أكثر، غير أن المرأة لم تمهله وهي منهمكة بتقشير طبقة ثانية قبل مائتي سنة من عمر الراهب الذي عاش فيه!!

رأى معالمه ثمة، وهو سكير يترنح خارجاً من الحانة متشبثاً بالمارة وبالجدران، خشية خزي السقوط... بعد خطوات، تغيرت ملامح سكره سريعاً لتصبح ورعة وادعة، حيث يموت على هيئة شيخ يحلم بأنهر الفجر، وبالجنة، وبالعور العين!!

جاهد أن يلمس لحيته البيضاء، كما العرق حين يختلط بالماء، إلا أن الطبقة الثالثة منه اكتملت كينونتها شجرة نكرة توفر للطير أعشاشاً على أغصانها، وهي عاقر إلا من أنس خضرتها، وموسيقى العصفور التي تدفئ وحدتها... لكنها ذات صباح، أحست نصلاً ينهش ساقها، وسمعت خبط أجنحة تهرب من ظلالها... تألمت، والحطاب يجتثها وقوداً لنار عوزه!!

تأمل طبقات جسده وهي تعلن قفزات الأرواح فيها... تسأل بحيرة: (أيها أنا؟) ضحك، حين صادفته طبقة قاسية...

عابنها، مصمماً على التعرف عليها: (هل كانت، ذات زمان، جلد ديناصور، أم ذيل تمساح؟)

زادت حيرته، ولم يستطع التفريق، فمسح بالمنشفة ما تبقى من صابون الحلاقة على وجهه، ثم غسله ضاحكاً، محاولاً التأكد من حقيقته!!

مستسلماً لتكرار آلية أيامه، وقف على مرمى إيماءة عين من المرأة، فأحس بسطحها يجذبه إلى عمقها!!

حاول تخفيف قدميه ممسحاً جسده في جوف الأرض، لكن الخفة استلبته، فصار شبيهاً بقشة أمام ريح جذب سطحها الفضى له، وشعر بكل خلايا جسده تنزاح باتجاهها، منسلّة وراء وجهه الذي أهتفى في أطارها!!

لم يسمع كسراً لزجاج....

عابن وجهه: كان خالياً من الجروح، ولا تظفر منه الدماء معلنة عن ألمه!!

تعجب، والتفت إلى باقي جسده الذي واصل انسياقه بهمس إلى العمق، حيث أخذت المرأة تقشر جلده طبقة تلو طبقة!!

وجهه معياره... وعيناه مرجعه في المعرفة!!

لمسه، فلاحظ تبدله، مرة كألوان حرياء، ومرة أخرى كجلد أفعى!!

استهجن قلبه، فحاول الانتفاض على الصمت، صراخاً، لكن صوته خذله، معلقاً إياه على أوتار التحديق باتجاه طبقات جلده التي أخذت تشي، بتكشفها، عن معالمها!!

قبل مائتي سنة، كان راهباً يواظن ديراً، المدير على قمة جبل، الجبل يسكن المسافة بين سرة الأرض وحلقوم السماء، وكان هو يقرأ أسفاره، بينما خنجر غدر يترىص به، قبل أن يطعنه.

* كاتب من الأردن

ولادة

كتب ملاحظاته على ورق أمامه، ثم وضعها في طبق، وضغط زراً على مكتبه فارتفع صوت جرس قبل أن يحضر شخص لأخذ الورقة.

حملها مثل جنين وقبل أن يصل الباب خارجاً التفت إليها سائلاً: (سيدتي، كم الكمية التي تريد؟) قالت: (ثلاثة فقط). قال: (إذا أردت المزيد فبإمكانك الاتصال في أي وقت، لكن هل تريد هذه الكمية الآن، أم أحزمها لك، وترينها في المنزل؟)

نظرت إليه... ابتسمت، وقالت: (أراها أولاً، ثم تحزمها لي حتى أصل البيت!).

دقائق، وعاد...

كانوا ثلاثة أطفال بملامح واحدة يتبعونه كأبناء.

قال: (ها هم كما طلبت، أبناؤك ولادة اليوم بالمواصفات التي أردت، ورقم الازدياد محفوظ في الحاسوب بتاريخ اليوم تحت اسم تناسع خامس وعشرين عدد ثلاثة!)

تأملتها بعيني أم...

جست أطرافهم، وتفحصت أفواههم وعيونهم قبل أن تشير برأسها موافقة!

ابتعدت عنهم، فاقترعوا من ميزان وسط المكتب، ثم وقف الثلاثة عليه وبدأوا بالتقرّج شيئاً فشيئاً، نصفاً، فربعاً، فربع الربيع حتى تلاشوا في شريحة (الحاسوب)!

غلف الشريحة بقماط من ورق الهدايا... ووضع عليها بطاقة كتب فيها أرقامهم، وأضاف عليها عبارة (مبروك!).

طفلهما الذي لم يولد بعد، تريده أخضر العينين، طويلاً، قليل الكلام، ويلثغ بحرف الراء!! أصابعه دقيقة، ويشتره بلون الحنطة، وعلى خده الأيسر شامة، بينما ذاكرته مثل شعره ستكون غزيرة قوية!!

قالت هذا وحكّت جبهتها صامتة للحظات ثم أكملت: نعم... ذاكرة قوية، وأنف صغير كأنوف الصينيين وحين يضحك أريد أن تضحك معه غمازتا حدوده.

كانت في حديثها متوترة ومتعجلة بعد أن رجب بها الأخصائي وأجلسها أمامه واضعاً في حضنها صورياً ونشرت صغيرة أخذت بتقليبها قبل أن تلمي عليه الاضافات التي تريدها، وتشير إلى إحدى الأوراق قائلة: (مثل هذا!).

تأملت الورقة أكثر، وهمست بصوت منخفض: (سأسميه عشرة!!)

قلب الأوراق أمامه، وهز رأسه أسفاً: (عذراً... هذا الاسم محجوز!!) تأففت قبل أن تطلب منه توضيح ما يبقى من أسماء غير محجوزة. (الثاني عشر، والخامس والعشرون!) أجابها، فاختارت الخامس والعشرين على أن يكون متوسط الذكاء، حالم، وله معرفة بالفلك، ويكره الكيمياء، وميوله الوجداني نحو الأنثى السمراء!!

رفع رأسه باتجاهها مشيراً، إلى الساعة أمامه: (لم يتبق إلا خمس دقائق!!)

هزت رأسها مذعنة، خاتمة كلامها بقولها: (أما بقية المواصفات فلتكن عادية، كما في الصورة النموذج... وأرجو أن تعطيني الكمية بسرعة!!)

إلى الصديق أحمد محمد الرحيبي

مشهد (١)

المستشفى ينفث رائحة مخدرة، قاعة الانتظار تتلذذ في اختلاص الناس. كرتان صغيرتان تنفذان من رأسي.. تتدحرجان هنا وهناك.. تستكشfan القاعة. تنتقلان من وجه إلى وجه.. من جدار أبيض إلى جدار أسود.. ومن باب مفتوح إلى باب مغلق.. الجميع يلهمم العبوس.. كراسي الانتظار مصنوعة من الإسمنت، ويظهر السوال كالمارد من إبريق قديم: لماذا صنعت الكراسي من الإسمنت؟ ربما لتزرع الألم في الظهر. ورغم كل شيء تطهر (هي) ناحيتي كنسمة باردة تطف الجوّ وتتقص من ملل الانتظار الكثيب.. تهديني إبتسامة من شفتين حمراوين.. ثمرتان ناضجتان بعهدتان تسهاني القعب والمرضى.. ثمرتان محمرتان.. فتاحتان من الجنة.

مشهد (٢)

الرائحة تزداد مع قدوم طبيب أو ممرضة أو مرضى يتوافدون من كل مكان.. ألمح لوحات تقطر أخطاء لغوية كانت معلقة على الجدران البيضاء.. اللوحات تكسر النافذة وتهرب من كل ما كتب عليها.. تتساقط الحروف على الأرضية الملساء وتدوسها الأقدام.. وتبقى الصور ملتصقة على الجدران. كنت أهم بأن أقب وأحصي اللوحات لولا صياح طفل رضيع دخلت به أمه.. كان بكاءً حاداً خرق رأسي وصب فيه الصداق.. ألا يكفي (المصر) طوال الصباح يمارس دور شعبان يلف حول الرأس ويعصره كالليمونة.

الطفل يبكي بحرقه، لا بد وأنه يتألم، على ما يبدو أن أباه تجهما بالبطاقة بعد أن دفع النقود.. كان لا يزال بملايس نومه. حاول أن يدخله عند الطبيب بأسرع وقت ويتفاده من الصباح.. لكن دون جدوى.. الممرضة الجافة التي تعاني فيما يبدو من مرض نفسي تحولت إلى مدفع وأطلقت صرخة سؤال حاد: «ليش هذا ولد فيه صايح؟».. ردت الأم بحزن:

* قاص من سلطنة عمان

«ما أعرف».. ثم تحولت الممرضة إلى نمر هندي مخطط وزأرت: «ما في شوف زحمة.. إجلس ماما في الدور».. تحولت إلى دكتاتور يأمر وينهي.. كانت بجانبها ممرضة عمانية يبدو أنها نسيت شخصيتها في البيت.. قمع آخر أراه هذا اليوم.. الأول كان في بداية الصباح حينما نهر المسؤول موظفيه في اجتماع مطول كي يحتفظوا باقتراحاتهم الساخرة لأنفسهم، وطبعا اقتراحاته هي التي يجب أن تنفذ، وكالعادة سوف يقترح آراءهم لاحقاً وينسبها إلى نفسه.. ولا يستطيعون أن يتفوهوا بكلمة، وإن رد أحدهم فسوف يدون اسمه في اللائحة السوداء المطبوعة بأسماء عديدة من ضمنهم اسمي بالطبع.. ماذا لو دخل الآن هذا المسؤول.. من المؤكد أنه سوف يحني تلميذته الممرضة ويرقص معها طويلاً أمام المنظرين.. وسوف يدخل قبل الجميع عند الطبيب.

شخص يدخل بسرعة، يحق في الجميع، يوقف نظره في وجهي ويبتسم، ثم يخرج. وتشكل سحب الأسئلة حولي: من هذا الرجل؟ أين رأيت؟ ألا يشبه بونويل الأسباني؟ أليس هذا تخريف؟ ربما لم يدخل أي شخص. ربما كانت توهما. بونويل شعب موتا، ربما كان يتمشى مع فلليني في غابة النسيان الأبدية، هناك تحت السماء.

مشهد (٣)

أتذكر عينيها وأصابعها الناعمة البيضاء وهي تطرق على الطاولة.. صانعة بذلك لحنا موسيقيا، كأنه الرذاذ يرسم البهجة في قلبي. دعني إذن من الانتظار والممرضة وصياح الطفل وذكرى المسؤول النكتة.. ولأتذكر القصيدة التي كتبتها لها ولم تقرأها وربما لن تقرأها أبداً.. قصيدة لها.. تدفئ قلبها.. وأمتص من عينيها صمما لذينا.. قصيدة لها لأنها تحب الشعر.. ماذا فعلت بقوة صبري.. أراه ينفذ.. ينفذ.. حتى يحتملها بعقم.

مشهد (٤)

يزداد صراخ الطفل.. تهدهده أمه.. ولكنه يزيد في البكاء.

وأبوه الذي يجلس في قاعة انتظار الرجال يرمقهما بقلق. يدخل ولد قلق يمسك دشاشة أبيه من الخلف.. يقرأ الأب جريدة ذاب جبرها في يديه.. الحروف تنفلت من دماغه.. نوع من الجرائد التي تصدر يومياً لتوسع عقول قارئيهها.. الولد القلق يخرج من جيب دشاشته الصغير منديلا ورقيا مشرذما.. يأخذ منه قطعة صغيرة.. يدهبها بعناية.. ثم يدخلها في أنفه وينظف.. ويعد أن ينتهي يرمي بها على الأرض.. ثم يقطع أخرى.. وهكذا.. لا بد وأن أباه يفعل نفس الشيء في البيت.. تحرك الولد وطار من النافذة ناحية غاية أشجار.. أخذ يقطف أوراقا خضراء وينظف بها أذان الناس.. أردت أن أتأوله منديلا ورقيا نظيفا وجديدا.. لكنني ضحكت لأنني حتما سوف أفتح له جرحا لن ينساه مدى حياته.. سوف يتذكر حينما يكبر أن شخصا استهزأ بفعلته قام بها وهو صغير.. لن أفعل ذلك.. دعه يفعل ما يحلو له.. أتسامح.. لماذا عاد الولد من الغابة ومعه صحن وخروف وطانران أزرقان؟

مشهد (5)

الجميع الآن لا يسمعون سوى صياح الطفل.. أمه ما زالت تحاول أن تسكته ولكنها تفضل فتتلقى شفقة الجالسات بعباءاتهن السوداء.. يلفه قماش أبيض تلعب ورود ملونه في فضائه.. صياح وألم لا يعرف سببهما.. كان به مرضاً لا أحد يعرفه.. هل أصابه قلق من هذه الحياة؟ من هذا الحر الذي يحرق الولد؟ هل بدأ يفكر في المستقبل الذي ينتظره؟ حتى الأطفال الذين كانوا صامتين أخذوا في البكاء تضامنا معه.. تحولت القاعة إلى شجرة ثمارها أطفال يبكون بمرارة وحزن.. والكبار يحدقون فاغري الأفواه في بعضهم البعض.. تلاشي اللغز الذي كان يقفز بين الأنفوس وأخذوا ينظرون ناحية الطفل الباكي باستغراب.. بينما الولد صاحب المندبل - الذي لم يبق منه إلا نشفة صغيرة - توقف عن تنظيف أنفه وأدخل ما تبقى من المندبل في جيبه.. ونسي الغاية وما بها من أوراق.. وأقبل أبوه صحيفته.. فكيف يخرم عقله بالسذاجة في جو كهذا؟ هذه المرة دخل سلفادور دالي.. سكنت الأطفال وأخذوا يصفعون أمهاتهم وأبائهم، وكونوا طابورا أمام تلك الممرضة.. كل واحد منهم يشد شعرة من رأسه.. بينما دالي يمسك بيده قطعة فحم ويرسم في وجوه الجالسين وفي الجدران، وحينما تقدم ناحيتي لم

يرسم في وجهي بل أطلق ضحكة سخرية، وغمزلي بطرف عينه، وتكلم بلغته الأسبانية التي لم أفهمها، ثم اختفى، وعاد الأطفال للبكاء، وعادت الممرضة لصماقتها، الآن تأكد لي بأن الرجل الذي ظهر لأول مرة كان بونويل.. من سوف يأتي لاحقا؟

مشهد (٦)

أغمض عيني قليلا.. أراها تركض ناحيتي بلهفة على شاطئ بحر تحفه طيور ملونة تذكرت عينها ونسيت نفسي فيهما.. وتذكرت نهديها واقتشع بدني للحظة.. ثم انكسر كل شيء حينما ازداد صراخ الطفل.. يا ناس ارحصوا هذا الطفل وأدخلوه عند الطبيب، صراخ ابتلعه فينتشر في جسدي كالنار.. انتظار قاس، ولكن ما الفرق؟ طوال عمري أنتظر.. إنها القصيدة التي لم تصل.. إنها العينان اللتان تسطعان كل صباح.. هذان القدمان إلى أين تسهران بي؟ سوف أكتب لها قصيدة أخرى واعترف لها بأنني أريد أن ألتصق بها بشدة.. في داخلي بحر فيقت عظامي بموخته.. يهدأ البحر.. ويزار قلبي.. فصوص قدماه البضيتين في رمل الشاطئ.. تنتقلان من مكان إلى مكان حتى تفوصان في قديمي.. وأحس ببرودة تسري في عروقي.. ولكنها تبعد لرسم على رمل الشاطئ وجوه أطفال.. من حولهم ورود.. لكن الموج يحمي الوجوه البريئة ويترك جروحا.. فتسقط باكية.. تتأول أن تناديني.. ولكن رياحا عاتية تبعدني ناحية جبل يحفه السكون.

هل هذا هو قلبي الذي دب فيه الفزع.. كأن الطمانينة هربت من البلاد.. سكنت الطفل فجأة.. قالت أمه ببراءة.. «أخيرا نام». افتضح وجه أبيه قلقلًا.. تلاقت عينا الأم والأب كي تتبادلان حوارا صامتا بأن لم يبق أمام طفلها سوى شخصين ومن ثم يأتي دوره كي يدخل عند الطبيب.. أثناء قراءتي لحوارهما سمعت أسمى يتردد من فم تلك الممرضة التعيسة.. سمعت أسمى ببشاعة كما سمعته من فم مسؤولي في العمل الذي ينطقه مغلفا بالمديد الزائف.. ياله من ساذج ومغفد.. إنه جسد بلا إنسان.. وكأنني شاهدت طيور هيتشكوك تطارد.. قلت للممرضة: «أنا نازل عن دوري لذلك الطفل». لو أنها فقط قالت (لا). لكنت فتحت عليها نارا لم تر مثلها من قبل.. وجعلت من تلك الطيور تفقا عينيها الجاحظتين.. إلا أنها

تكرمت وسمحت لهما بالدخول.. وارتاحت نفسي قليلا. دخل الأب والأم بطفلهما بسرعة عند الطبيب. لمحت الممرضة تبقيسم لشاب أشعث الشعر.. إن أدخلته قبل الجميع فليسوف أهرتها.. تخيلتها أفعى تفزع جميع الجالسين. إن تنازات الأنثى يوما عن أنوثتها ستتحول إلى أفعى سامة.. وأنا أنفر من جميع الأنثى.. وللمرأة القاسية ألف وجه وجه.. تنفث السموم في كل شيء حولها.

مشهد (٧)

جدار المستشفى الأبيض يتسع الآن أكثر. عيناى تقفزان وتضيقان الجدار. الولد صاحب المنديل يفتقر الجدار وينادى امرأة مسنة. المرأة المسنة أمسكت صحنا كانت قد أكلت منه خبزا، ثم على غفلة من أحفادها طيرت الصحن في الهواء، ظل الصحن طائرا عشرين سنة حول الأرض، ثم سقط على طائرين كانا يقفان على سلك كهرباء في أحد الحارات السكنية.. فوقعا على رأس الولد. تحسبهما ورفع رأسه عالها ليجد أجنحة تتطاير حوله.. غضب بشدة وذهب إلى البيت حزينا تاركا أصدقاءه يضحكون على المشهد المفاجئ.

استقبلته أمه بغضب.. سحبت داخل الحمام وغسلت له رأسه.. أخذ يفكر لماذا هو بالذات سقط الطائران على رأسه.. قبل أن يخرج كان يستحم ويغني أغنية سمعها من المذيع.. والآن تؤنبه أمه على وقوفه تحت أعمدة الكهرباء. رد عليها بغضب بأنه دائما يقف هناك ويلعب بالكرات الزجاجية الملونة. وبعد انتهت أمه من غسل رأسه أجبرته على عدم الخروج مرة أخرى.

دخل الغرفة وفتح مجلة لي شاهد صور نساء عاريات، ونسي الكرات الزجاجية.. ونسي كل شيء.

مشهد (٨)

دخل دالي وبونويل إلى قاعة الانتظار، أخذوا يرقصان أمام دهشة الجميع، تناول دالي الذي امتد شاربه حتى قدميه عبادة من أحد النساء وفرشها على الأرض ثم جلس عليها، تناول بونويل من جيبه مقصا وبدأ في قص شوارب دالي، ثم تناول بونويل موسى حلاقة وقبل أن يبدأ في قطع بونويل عين دالي جاءت صرخة، فهرب دالي وتبعه بونويل ناسيا الموسيقى والمقص، حيث جاءت

الممرضة وخباتهما في جيبيها.

مشهد (٩)

وفي الماضي السحيق، بحث أحفاد المرأة المسنة عن الصحن الوحيد في بيتهم بعد أن اكتشفوا اختفاءه، وسألوا جدتهم، ونفت من جانبها أي صلة لها باختفاء الصحن، وقالوا لها بأنه كان دورها في الأكل ذلك اليوم، ويعدده اختفى، وأكدت لهم بخبث أنها وضعت في مكانه بعد أن انتهت من أكل الخبز. وخرجوا يبحثون عنه في الشوارع والأزقة ولم يطردوا شكوكهم في جدتهم؛ خصوصا وأنهم يعرفون بأن لها علاقة بالسحر والسحرة، ويأتوا يخافون منها، وحينما عادوا إلى البيت ضائعين دون أن يجدوا الصحن، وجدوا جدتهم تقرأ كتابا، وهم موقنون بأنها لا تعرف القراءة، وحينما طلبوا منها أن تعبرهم الكتاب رفضت، ودخلوا إلى غرفتهم خائبين، وكانوا خمسة عشر حفيدا، ومعهم خروف هرب من سكن العيد بمساعدة طائرين أزرقين، فقبل أن يهم صاحب السكن بذبحه، جاء الطائران وخزقا في عينيها فأغمى صاحب السكن وهرب حينها الخروف، واستمر في الهروب سنتين حتى دخل غرفة هؤلاء الأحفاد.

بعد ذلك خرج الجميع من الجدار غاضبين، وكأنهم يتجهون ناحيتي، يمسك كل واحد منهم مقصا، لكنني أغمضت عيني سريعا.

مشهد (١٠)

خرجت صرخة من غرفة الطبيب صدمت الجميع.. دارت الأسئلة في عقول المنتظرين، وبكل بساطة مات الطفل بسبب لدغة عقرب تمرغت في ملابسه ولم يكتشفها أحد. بكل بساطة لم يكتشفه أحد. بكل بساطة مات الطفل، والعقرب لم يكتشفها أحد. بكل بساطة ماتت البراءة، بكل بساطة تكتب هكذا أحرف. وتتداخل المشاهد والأرواح.

مشهد (١١)

لم أر الطبيب. حملت مرضي معي. هل تسمعيني يا مضينة صديري؟ أينها الطمانينة.. إنني أمنحك تصديدا. لا تقرأئها إلا حينما أرحل بعيدا. لأقابل أطفالا مبرحون في حدائق الأرض.

يسمعني الآن لحاول اختلاق الأعذار له كما هي العادة.. يقولون انه حزين وليس له من طريق للنسيان سوى الكأس.. الدنيا عبست في وجهه.. فقد وظيفته لأنه كان مغرماً بكلمة «لا»، وفقد حبيبته اثر ذلك رغم أنها الوحيدة التي كانت تسمع منه: «نعم».. ثم سيارته القديمة المتهاكة أصبحت قاب شارعين أو أدنى من البيع بسبب تراكم الديون.. أعرف هذا أيها السادة.. وكنت شاهداً عليه، لأنني لم أكن أفارق يده.. ولكن تلك الليلة بالذات لم يكن حرياً به أن يسكر وهو يعلم أنه مطالب بالاستيقاظ مبكراً في صباح الغد.. ألا تستحق الوظيفة التي ستقذره من كل مأزقه (فيما لو نجح في الاختبار أن يبقى صاحباً من أجلها لليلة واحدة فقط.. لو لم يكن ثملاً لما نسي أنه وضعني تحت الوسادة.. ومع هذا فقد استيقظ في وقت لا بأس به لو أن الأمور سارت على ما يرام.. لم يكن الطريق من شقته إلى مكان الامتحان ليستغرق أكثر من نصف ساعة بالسرعة العادية.. وهكذا، عندما استيقظ في الثامنة وخمس وعشرين دقيقة كان واقعاً أنه في التاسعة تماماً سيكون في قاعة الامتحان.. خمس دقائق كانت كافية لارتدائه ملابس.. كان بحاجة إلى فنجان من القهوة ولكنه خشي التأخير فأجله إلى ما بعد العودة.. وهكذا، كان في الثامنة والنصف بالضبط أمام السيارة القديمة المتهاكة.. ولكنه حين فتش جيبه لم يجدني.. عاد إلى غرفته.. سمعته يفتح الأدراج واحداً واحداً ثم يخرج.. الثامنة وخمس

قد تستغربين أيتها السمكات الصغيرات وتتساءلن: ما الذي ورطني هذه الورطة وجعلني أعيش (إذا كان بإمكانني أن أسمي هذا عيشاً) في قاع البحر في بطن سمكة كبيرة لا تفرق بين الشمس والظل.. أنا نفسي لا أعرف.. فكرت ولكن لم يهني تفكيري لشيء.. وعموماً سمعت صاحبي يقول في الزمن الغابر عندما كنت لا أفارق يده إلا نادراً إنني وأمثالي لا نفكر.. وقال لي أيضاً قبل أن يذفني بكل غضب إن العالم سيكون على ما يرام لو أن أمثالي لا يعيشون فيه.. هل تصدقن هذا الهراء أيتها الجميلات ذوات العظام المفرومة؟.. يكفي أن أقول إنه كلام صادر عن كائن بشري لتصدقن انه هراء.. هؤلاء الناس مزاجيون إلى درجة تبعث على الغثيان.. انهم دائماً بحاجة إلى أمثالي ليلقوا عليهم تبة أخطائهم.. أنا حزين أيتها الصديقات ذوات الحراشف البراقة.. لم أعد أثق في البشر مطلقاً.. بل أنني أجزم أن الصياد الذي سيصطاد هذه السمكة التي تأوينا سيبيعها إلى صاحبي.. وحين يراني سوف لن يحرك أي ساكن وكأنني لم أكن يوماً خادمه المطيع الذي يفتح له المغاليق.. ما ذنبي لأدفع ثمن حماقته وسوء تصرفه؟.. وهل كان لي لسان لأخبره أنني أنتظره تحت الوسادة.. هل سمعتن أن مثلي يكلم البشر؟!!.. لقد نسيني فعاقبني على نسيانه لي.. الناسي يعاقب المتسي، هل تصدقن ذلك..!.. أنا الذي قلت له بطيل السهر في الحانة ليعود قبيل الفجر يترنج كما شجرة تهزها الريح.. لو أن أحداً من الناس

* قاص من سلطنة عمان

وثلاثون دقيقة.. يبدو أنه شك أن المفتاح داخل السيارة فعاد إليها.. ثم سمعته يزمجر قبل أن يدخل الغرفة من جديد: اللعنة.. الثامنة وثمان وثلاثون.. فتح الأدراج جميعها مرة أخرى، ثم فتح خزانة الملابس ونبس في جميع الجيوب بلا فائدة.. الثامنة وإحدى وأربعون دقيقة.. لو أني أتكلم لصريح: أنا هنا تحت الوسادة يا صديقي.. سمعته يقول: تبًا له، ليس عندي نسخة ثانية.. وبعد أن قلب الغرفة سققا على أرضية قذف نفسه في السرير متهالكا يائسا.. يبدو أنه قرر أن يكمل نومه..

ما إن وضع رأسه على الوسادة حتى وخزته بلطف.. انتبه.. رفع الوسادة.. الثامنة وست وأربعون دقيقة.. ركض كالغهد الصياد.. أدخلني في ثقب الباب بقوة حتى لقد أمني رأسي.. ثم أدخلني في المقود وانطلقت السيارة بأقصى سرعة.. تجاوزت الإشارة الحمراء وكادت أن تصدم حافلة مليئة بالعمال لولا براعته في القيادة.. الثامنة وست وخمسون.. مرت السيارة على الكورنيش.. البحر جميل ولكنه بسبب السرعة يبدو وكأنه يهرب إلى الوراء.. سمعته يخاطبه دون أن يلتفت إليه: انتظري أيها الصديق، سأتيك بعد الامتحان..

الثامنة وتسع وخمسون دقيقة.. السيارة تدخل مبنى المؤسسة التي سيتمحن فيها.. المواقف مزدحمة بالسيارات.. لا وقت إذن للبحث عن موقف.. يركنهما وراء سيارة أخرى ويقفز منها كالأرنب المذعور.. يدخل قائمة الامتحان وهو يلهث.. يصادف على الباب عينين صارمتين وكرشاً متدليا:

.. أنت يا أخ.. إلى أين متوجه ؟

.. إلى القاعة.. اسمي موجود في قائمة المتقدمين لشغل الوظيفة

.. كم ساعتك الآن ؟

.. التاسعة

.. بل التاسعة ودقيقة

.. حسنا.. التاسعة ودقيقة، لن نختلف.. المهم أن

اسمي موجود

.. اسمك موجود لمتمتحن في التاسعة.. أما وقد

جاوزت الموعد المحدد قلن نسبح لك أن تمتحن

.. ولكني لم أتأخر سوى دقيقة واحدة !

.. التأخير هو التأخير، سواء كان دقيقة أو سنة

.. ولكنني بحاجة لهذه الوظيفة لأعيش.. ما كنت

لأتأخر لو لم أضع المفتاح (وشهزني في وجه

العينين الصارمتين كأنه يريد أن يسلمهما)

.. من يَضَع مفتاحه لا يستحق أن يعيش

.. ماذا ؟!!

.. إذا كنت لم تحترم الوقت وأنت لا تزال خارج

الوظيفة، فكيف ستحترمه وأنت داخلها

.. اللعنة عليك.. وعلى الوظيفة.. وعلى المفاتيح

وخرج غاضبا وهو يضغطني في يده بهستريا

لدرجة أنني خشيتُ على نفسي من الكسر.. وحين

وصل إلى السيارة وجد «مخالفة» مرورية مثبتة

تحت ماسح الزجاج الأمامي.. كوّرها في يده

وقذف بها بعيدا.. أدخلني في الثقب بعصبية

وانطلقت السيارة.. ما أدهشني هنا أنه كان يقود

السيارة ببطء وصمت على غير عادته.. لم يصرخ

في السيارة كما تعود أن يفعل من قبل.. ولم يشتم

أو يلعن أحدا..

وحين وصل إلى الكورنيش ترحل من السيارة

ونظر إلى البحر بعقم.. ثم نظر إليّ وقال بهدوء

عجيب: أمثالك لا يستحقون الوجود في هذا

العالم.. العالم سيكون على ما يرام لو أن أمثالك لا

يعيشون فيه.. وقذفني في البحر أيتها الجميلات

النائمات بلا خياشيم، أيها العالم، دونما شفقة

أو رحمة.. فهل يرضيك هذا.

كتاب «العشق والكتابة» لرجاء بن سلامة: حفر معرفيا في خطاب العشق

فرج بوالعشة*

المستمر، والمتعة باعتبارها من اسم ما يجبري إليه الإنسان وعلاقتها المعقدة بالقانون...»
خطاب العشق - عند رجاء بن سلامة - هو في الأساس، خطاب جسد، ملموس / محسوس، سعيد / تعيس، مكبوت / هائج، خانع / متمرد، سادي / مازوشي، أو أنه، في الجوف، سادوشي!! لكن يجدر مراعاة الملاحظة الإيبستيمولوجية الثاقبة، التي تبرزها الباحثة في تصديرها للكتاب، عن طبيعة استخدامهما لمنهج التحليل النفسي، إذ أنها تعدل (بالمعنى الإيبستيمولوجي) عن الاستفادة من التحليل النفسي في التطبيق الكاركتيري «المرضي» الذي يبحث في سيرة أصحاب النصوص عن أصابهم بأمراض العصاب أو النفس، وذلك: «لأسباب كثيرة، منها احترامنا للمعرفة التحليلية ذاتها، فهي ليست على البساطة التي يتوهمها البعض من تفوق كتابتهم حجم قراءتهم. كما عدلنا عن البحث في شخصية الكاتب باعتباره كاتباً لا لتدخل النصوص الشعرية في قرون الشعر الأولى، وتداخل أصوات الرواة في النصوص الخبرية

يبحث الكتاب في أركيولوجيا (حفريات) خطاب العشق، الضارب بجذوره العميقة في طبقات التراث العربي / الإسلامي. يستنطق المسكوت عنه في موروث العشق، يفكك نصوصه ليقوض تماسكه الشكلي. يزيح أحجبته الأخلاقية / الدينية الظاهرة: عزريته، صوفيته، أسمائه، أوصافه، معاييره، مراتبها، أساطيرها... الخ.

تبحث رجاء بن سلامة في أطروحة «العشق والكتابة» بأدوات معرفية (إيبستيمولوجية) متقدمة منهجياً، تمتع من فكر التفكيك والتحليل النفسي وما يشكهما من مناهج بنية (= لسانية، تاريخية، سوسولوجية...) لتحلل بواسطتها دوال العشق إلى عواملها الأولية، فتزيح عنها ركام «الأنينة الأسطورية واللاهوتية» وتجلو عنها غبار «المعرفة الخفية» كي يمكن إعادة تركيب خطاب العشق الموروث وإبنتائه في خطاب حديث يتقطع عن القديم دون أن يفصل عنه!!

خطاب: «العشق والكتابة» قراءة تأويلية (بالمعنى الإيبستيمولوجي للقراءة) أي أنها - حسب الباحثة - «عملية تحويل، تنقل بها من لغة الموروث إلى لغة أخرى لا تكون سلفاً وترديداً ببغائياً، بل ترجمة واعية بحدود موضوعها ويحدوها...»

ويحدد موضوعها هنا هو تراث العشق، مبحث فيه بالتزامن مع عصره وشروطه (حدوده) التاريخية (اجتماعياً / سياسياً / ثقافياً / اقتصادياً...) من منظور قراءة معاصرة واعية بأدوات بحثها ومنهجها، ثم غايتها: «فمايتنا من دراسة العشق هي التحرر من النظرة الأخلاقية التي تنظر إلى الغزل بمعزل عن العشوق، أو تدرس «الحب» بمعزل عن (دال) الشوق، والجماع، والمتعة، مغيبة في نوع من الرياء والتفائق «الأخلاقي» قضايا أساسية لا يمكن أن نتناول نصوص العشق بدونها: قضايا الجسد العاشق، والافتقار البشري

* كاتب من ليبيا يقيم في ألمانيا

عقب انقلبت بطبيعة الحال على نفسها دوال الكلمات التي وجدت نفسها في حيز للفرد بين الحلال والحرام. فلما اتخذ الصوفيون دال «العشق» لوصف علاقتهم الروحية بالله (المحجوب/ المستحيل) بدأوا وكأنهم مساو محراما إذ انهم اسقطوا دال «العشق» الحسي جدا في لسان العرب على علاقة دلالية تصل بين الأرض والسماء، بين العابد/ العاشق والمعبود/ المعشوق، الذي هو تجريد روحي الموجود في كليته الطاغية. إن رفض استخدام تسمية العشق لوصف العلاقة بالله مرده إلى حمولة الكلمة المتجذرة في لسان العرب كدالة حسية تتصل بحقل جنسي حيواني في وصف الناقة: «إذا اشتدت ضيقها» أي إذا اشتدت شهوتها إلى الفحل، أي عشقت وبالتالي: «لا يمكن أن يكون (العشق) روحانيا إلا بعسر، وعنف سببئهما»... بمعنى أنه مرتبة من الإفراط ذات بعد حسي في جذرها، وبقد طغفها الحالة الصوفية لصالح إفراطها الروحي في حب الذات الإلهية في سياق أنا/ الآخر، أو بتعبير الحلاج ما في الجبة إلا أنت!!

وكما هو العشق في حالته الطبيعية واسطة حسية للتعبير عن فرط الصابغة الجنسية وهياجها إلى الآخر إذا اشتدت (الناقة/ الأنثى) سبقتها، هو كذلك الذكر الذي يلزم أناته ولا يحن إلى غيرها. كما يجدر الانتباه إلى أن دال العشق يشبك أيضا معنى آخر معاكس اشتقه العرب من نبتة تسمى العنقة وهي شجرة تنخفض ثم تدق وتصفر وتذبل إذا قطعت. والصورة هنا تعكس حالة انتكاس عاطفي تشير إلى العجز والاعلال والافتراق. وهو ما يتساقط مع حالة العشق الصوفي، الذي هو نبتة مقطوعة من أرض الروح الكلي!!

إن العشق بوصفه علاقة/ كتابة/ خطية أو شفوية محمول بالضرورة على الشوق» فالعشق شوق، والشوق افتقار نابع من خواء الجسد البشري، وفرة الغم الذي يفتتح آملا في الامتلاء... كما هي حالة الكتابة.

والكتابة في الصق» هي بمعنى المؤلف توفى إلى وصف وجه المعشوق المحجوب: «أي تحويله إلى نص». يتوق إلى جعل غيره يرى ما رآه، ويسعى إلى أن يكون عشقه قصة تروى وتبقى... وبالمطبع هذه لا ينطبق إلا على قصص العشق التي رويت بطريقة وأخرى حتى يمكن القول إن العشق الحقيقي لوجه العاشق لم يعرف لأنه لم يكن يعرف أصلا كونه ضد كل نص يرويه وهو ما يؤكد على أن نصوص العريقة والمتدولة في فضاء العلاقة الإنسانية المباشرة (أمرأة/ رجل) أو الصوفية العابد/ المعبود لم تنل من معنى العشق إلا ما يشاع عنه فالعشق في مركبه الخيميائي (الروحي) سر يموت عند ذكره.

لكن رجاء بن سلامة معنية بقراءة ما طرحه التراث العربي/ الإسلامي من نصوص عشق متدولة للبحث فيها عن

بحيث يعسر في الغالب تبين ملامح الشاعر أو المبدع فحسب، بل لأننا نعثر النص طفرة لا ثمرة ناتجة عن حياة صاحبه، فما تقدر به الترجمة، والشخصية اللاحقة غير ما يفسر به النص...

في خطاب - رجاء بن سلامة- الأركيومعري (= أركيوملوجيا المعرّفة) لما بعد خطاب «موروث العشق» يحدث الجماع الإبداعي الخلاق بين العشق والكتابة مولدا قراءة واثرة، إن جاز التعبير، لكنها لا تدعى الوصاية على موروثها، فهي وراثية عطية للموروث وليس أخذًا منه. من هنا لا يصبح توريث التراث نقلا لكثير من سلف إلى خلف وإنما مهمة عسيرة لباحث عن كنز ما وراء الكنز أي ما وراء تمجيد تركته نصوص العشق، وترديد ما والتفتي بها، والتباهي بعرض ألوانها الزاهية المدوّحة لكثرة دوالها المتداخلة في نسج لغوي من العلامات الدلالية بما تجعله من كثافة حسية تحت سطح معانيها المجردة، وعلاقات بنيوية متشابكة، متقاطعة، ومتضاربة، والتباسات لسانية محمولة على تأويلات متحايضة، مثقوبة بنقاط عماء وغياب تجعل النص فاقدًا للغيوب على الدوام... أنها اللغة «مسكن الإنسان» كما تنقل بن سلامة عن هايدجر: «إلا أنها ليست مسكنة إلا من حيث يكون هو على نحو ما مسكنها لها، محتوها عليها... وأي لغة التي نعتنيها، لغة لسان العرب في تداعيه الأنثسي عميقا حتى الجذور الحسية الأولى، أي الكلمات ما قبل الكلام عندما انتظامه في نظام لغوي محكوم بشروط اجتماع الناطقين به. نتحدث عن لسان العرب الذي يجري على لسانه «الحب» بأكثر من مائة اسم. وهي ليست مجرد أسماء لمسميات وإنما تحمل دلالات: «تتغير بتغير الاستعمالات المختلفة... حاملة لما علق بها من آثار الاستعمالات السابقة». حيث نمثر عند ردها إلى أصول نشأتها الأولية على البنية الأساسية للتفكير أملا في نظرتهم للحياة وطرائق عيشهم وأصل أخلاقهم وفصلها!!

فالعشق ليس مجرد مفردة أو دال محدود يحقله إنما صار لوحده حقلًا معرفيًا اشتبك مع دوال ومعاني أخرى. إذ يختلط معناه بالإنثسي والصوفي والشعري والجسدي بما: «أحاطوه به من صور ومعتقدات وأبنية نظرية ومعيارية...» لأنه (العشق) يشير في جذره الحسي البدني إلى الشهوة الجنسية الشبقية. شهوة الناقة وهياجها المرتبطة في ذهنية الرجل/ الذكر (الفحل) بالمرأة/ الأنثى (الناقة)»

لذلك عندما أطلقت تسمية العشق على علاقة العاشق الصوفي بالله، بدأت، في حينها، ولا تزال في الغالب، ضريبا من المروق والحرام، أو دخلت، على الأقل، في دائرة الالتباس بين ثنائية «بشري/ إلهي» في المسافة ما بين العشق الطبيعي والعشق الإلهي!!

فمنذ أن ملّ الإسلام وقلب حياة العرب (نظرا وعملا) رأسا على

مبدأ استحالة التوافق بين الرواية والحدث كما حدث، إذ تقول «ولعل المعشوق إذا وصف تبخر، ولعل القصة إذا رويت وبقيت، كانت بمثابة الخط على القبر لا تروى إلا على انقراض الجسد المقدم قربانا للعشق أو للكتابة أو للقاء...» واللغة التي تتأذى بها رجاءين سلامة في التواصل مع قارئ عصرها (اليوم) هي اللغة نفسها من حيث مفرداتها وقواعد نحوها لكنها في صياغة منقذلة على معناها إذ تعيد وصف التجربة في سياق قراءة معاصرة لتراث مسكوت عنه، لا مفر فيه، جرى إخراسه بطمس طمرته تحت ركام المحرمات والمصادرات.

رجاء بن سلامة تنتج قراءة غير مقروءة من قبل للغة نفسها. وكل خطاب هو لغة في الأصل، تحمل أو ترفض نظاما متكاملًا لسانيا وايدولوجيا. فخطاب العشق قبل أن يكون لغة هو ايدولوجيا، بالمعنى الايستيمولوجي المنهجي. إذ معنى العشق ومركباته ومراتبه، سواء في فضاء علاقته الفيزيقية أو الميتافيزيقية، لم يكن ما يعينه قبل الإسلام هو نفسه ما عناه بعده.

رجاء بن سلامة وهي تحفر (معرفيا) في طبقات موروث العشق أو قل موروثاته تتداعي في تفاصيل المفهوم، بما يعينه من تبدل أوصافه وتصنيفاته ومدلولاته وأساليبه وتداخل مسروداته وتقلب أحواله، وهو ما تتناول في فصل «بنية السدم» الذي قصد به: «تحول الذات المشتاقة إلى ذات معتلة تطلب الموت، وتحول العاشقة والمعشوقة إلى علاقة تسلطية شبيهة بالمرس: ما يسود في هذا البنية هو التغيير» والسدم مصطلح لمفهوم مركزي في أطروحة الكتاب، استقنته الباحثة من لسان العرب في وصف «البعير السدم» إذ يقال: فحل الأبل سدم وسيم وسدوم ومسدم: هائج. وكذلك هو الفحل «الذي يرغب عن فحلته، فيحال بهن وبين آفقه، ويقيد إذا هاج، فبرعى حوالي الدار، وإن صال جعل له حجام يدفعه عن فتح فمه». أي أن مفهوم السدم يجمع في معادله بين خطاب الرغبة وخطاب المنع، لكن: «لا تنسب الشهوة والمنع من الضراب والإلجام إلى إلا البعير، أما الإنسان السدم فتعسب إليه شدة العشق واللحج واضطراب الحركة والحزن والغضب» وإن لا ينفي ذلك اشتراك فحل الأبل وفحل البشر في طبيعة الرغبة إلى وصال المعشوق الناقص/ المرأة مع اختلاف طبيعة اللغة التعبيرية بين السدم الحيواني والسدم الإنساني.

وإذا كان «العشق الطبيعي» هو عالم الحب البشري المحمول على ذهاب العقل والتوحش وصولا إلى الهلاك والموت فإن «العشق الإلهي» هو نشدان للاتحاد بالمحبوب: «حتى كأنما هو حقيقة كل شيء، ومنه كل شيء، وبه كل شيء، وله كل شيء، ومنه كل شيء، وهو في كل شيء، وسع كل شيء، ولكل شيء، وبكل شيء، ومن كل شيء، كأنه لا بشيء، ولا لشيء،

ولا عن شيء، ولا من شيء، ولا في شيء، ولا شيء...» هذا النص الصوفي يلخص، في كثافة لقوية صوفية، التوحش بين الاضداد في رؤية العشق الإلهي الروحية، التي: تحيي ولا تميت، والمتفرعة عن طلاب العشق الطبيعي، الذين: «وقفوا مع الوسايط ومحبتهم كانت من حب الطبيعة، فلم يصف لهم حال، وانتهت بهم إلى الموت الطبيعي...»

فالعشق الطبيعي استغراق في النسبي/ الزائل بينما العشق الإلهي استغراق في المطلق/ الدائم، لكنه متفتح عن الوصف بواسطة اللغة البشرية المطوقة لوصف البشري، ومن هنا تأتي لغة الصوفي في نفي الالتفات وإثبات النفي كما في قصيدة الحلاج

لقد أعجبني الوجد بمن أسواء والفقد
فلا بعد ولا قرب ولا وصل ولا صد
ولا فوق ولا تحت ولا قبل ولا بعد
ولا عرف ولا نكر ولا بأس ولا وعد
فهذا منتهى سؤالي وهو الواحد الفرد

ومع ذلك تستدل الباحثة على نقاط التقاء بين العاشقين الإلهي والطبيعي في طائفة الافتقار إلى المعشوق (نسبيا) كان أم مطلقا، واشتراكهما في أسماء الحب ومراتبه التدريبية في جدول بنويي مقارن أساسه أسماء الحب الإلهي ومراتبه المتقدمة باسم التعرف مرتبة أولى فالتأمل فالتحجب فالتوكل فالتطلع... وصولا إلى التوله ثم اخيرا التهالك... والنتيجة أن، العاشقين الطبيعي والإلهي، يستخدمان المفردات نفسها مع بعض الإضافة اللغوية الشكلية في المعنى الصوفي، غالبا، تحاشيا للدلالة الجنسية المباشرة في لغة العشق الطبيعي.

كما تكشف عن الاشتراك في طلب الموت عشقا. فالعاشق (الطبيعي أو الإلهي) ينشد في الحالتين نفي وجوده في الآخر (النسبي/ المطلق) عبر الشكوى السدمية والغشية والإغماة... إلى الجنون، هي نفسها تمتع من نبع الافتقار الوجودي إلى الوجود. وحتى طلب الموت عشقا مشترك بين الحالتين «فقد يموت العاشق الإلهي نتيجة سماعه كلاما في المحبة، بل قد تنكسر الأشياء الجامدة غير العاقلة...»

وأكد اجزم أن لا مثيل لمورث العشق العربي/ الإسلامي في أية ثقافة أخرى. ولا تنصور أن هناك ما يناظر مراتب الحب في لغة أخرى، حيث، حسب أبي الحسن الديلمي: «للمحبة أسماء اشتقت من رتبها ودرجاتها، مختلفة الألفاظ والمعنى واحد، وبتراييدها تختلف أسمائها، وهي في الجملة عشر مقامات، وتنتهى في الحادي عشر إلى العشق، وهو الغاية، فإذا بلغها سقط عنه اسم المحبة، ويسمى بغيرها» وكأننا هنا ازاء لوغزيمات إنسانية تقبل التحليل إلى عواملها الأولية في جدول يديانية تبين تداخلها وتغاطلها وتشعبها، تناظرها وتغافرها. وهي ليست مجرد مفردات لاتعداد مرادفات الحب

والعشق والشوق... وإنما دوال لحالات حاملة لأبعاد وتصورات ومفاهيم نفسية وسوسيونفاجية برسم الشخصية العربية/الإسلامية. وهي (الدوال) تتوزع في مراتب حسب درجات الأهواء والمعاني واختلاف مصنفها التراثيين، إذ تعيد رجاء توزيعها مع ملاحظة تعدد تكرارها في ثمانية مصنفات تراثية بارزة «منهم الأديب الجماعة، ومنهم المصنف في آداب العشق، ومنهم الصوفي المهتم بالمتقين الطبيعي والإلهي ومنهم اللغوي».

وكما تفكك رجاء بن سلامة «خطاب العشق» لتستطلق المسكوت عنه (فيه) وتحلل اللامفكر فيه(فيه) تشغل بالمنهج نفسه على «خطاب المنع». فتقصي المبالغات التاريخية في ربط موروث العشق بكيت الإسلام للجنس، كما أنها لا تسلم: «بان الإسلام يقبل العشق بلا تردد ويشجع عليه، أو بان العشق يمكن أن لا يكون ثمرة مباشرة من ثمرات الدين...» وأن هي تذهب إلى أن الموقف العام من العشق: «يقبل بالعشق ولكن بشروط» حسب مقتضيات فقهاء العشق في التاريخ الإسلامي وأبنتهم ابن حزم الظاهري، الذي يرى أن: «استحسان الحسن، وتمكين الحب، طبع لا يؤمر به ولا ينهى عنه، إذ القلوب بيد مقلبيها، ولا يلزمه غير المعرفة والنظر في الفرق ما بين الخطأ والصواب... وإنما يملك الإنسان حركات جوارحه المكتسبة...» طبعاً هذا الاجتزاء لا يمكن أن يلخص مفهوم المحبة عند ابن حزم الواقع ما بين الحماصة والعلوق!! لكنه في معرض تحليل الكاتبة لما ترصده من دلالات يدخل في المعنى العرضي للتصورات الدينية في تقنين الفتنة إلى درجة تدخل فقه الحلال والحرام في ما بين النظر/اللمس، والأمر لا يخص الإسلام بذاته وإنما لأن كل دين هو في الأساس مضاد للعشق، كون العشق (الاشتياق، التوله، الاحتياج...) مضاداً لضوابط الأخلاق الاجتماعية، حتى أنه يفتح باباً للعلاقات المثلية على نحو شاسع من التسامح. ومعروف وهائل هو ثرات العشق في باب الفيلسان والغلاميات. وهو ما يتضارب مع محددات الأخلاقية النمطية للدين، فالحب، في فضاء الدين المغلف بالعادات الاجتماعية الصارمة، نمطي، غايته «الشريفة» محددة في شكل زواج مشروط بمحدد نكاح نمطي يستنسخ مواصفاته منذ قرون تنطرح قروننا. بينما يقع العشق في متفحة الفضيحة الأخلاقية/ الاجتماعية لأنه يقوم بلا وساطة شرعية، ويقتل من شروط عقد النكاح. «ففي العشق بعد لا اجتماعي أساسي، وجدناه وأضاحاً في ارتباط أسماه بمعاني القتل والفتنة السياسية وخرق المفود التي تنظم حياة المجموعة...» وهو ما يتضح عند المقارنة بين دوال العشق ودوال القتل والفتنة. فنجد «الفتنة» في دال العشق تناظر «القتل» في دال القتل والشغف» في دال العشق هو «التشغف» بمعنى تفريق

الناس. «والذلة» في دال العشق تعني: ذهب دلها أي هدرأوهو ما يحيل إلى هدر دم الخارج على أخلاق القبيلة، وكذلك الخارج على أخلاق السياسة!!

ولأن العشق ذو بعد لا اجتماعي وذو بعد لا ديني، تحيط به دائرة منع ونهي، قام تاريخه على: «إهدار الدم، القتل، أو العقاب الذاتي الذي يسلطه المتأتم على جسده...» فاحتفظ بأخباره «قتلى الله»، و«مصارع العشاق» ومعاينة الغلمان والمختفين والخفيين والسحاقيات... وحتى تطول دائرة المنع تعبيرات المتعة من طريق النظر للملذذ والكلام المغوي والطرب المغير، وكذا وصف المتعة...!

وإذ دائرة المنع فواعلها، أي أبواؤها، الذين هم حراسها، الذين تتباين قدراتهم على المنع حسب مواقعهم في دائرته، فمنهم الشخصيات التي تمثل ديكورا مذكراً بالخارج، والقانون، إلى رجل السلطة الذي يهدهم دم العاشق، إلى الأب الذي يرفض زواج العاشقين فيختار لهما الموت مصيراً... ويأتي الرب في أعلى القواعد، فهو: «إسقاط أقصى للأبوة» لما وراء الطبيعة، وإليه الدهر (القدر الأعظم) الذي هو صورة له، ثم العاقل والرسقي في المستوى البشري لصورة المانع، فالأب والمعلم، رجل السلطة، ورواة الأخبار أيضاً، بما يفعلونه في الرواية من إحلال وإبدال وتأويل يعيد إنتاج حكاية العشق بما يليق وبهنية الأخلاق الاجتماعية السائدة في محيط المتلقي!

وما كان لدائرة المنع أن تتبنى وتشكل لولم يكن خطاب العشق خطاب خرق وسروق خرق لمحددات: «الكلام من المتعة والمتعة بالكلام...» أي أنه، بالمعنى الاجتماعي/ السياسي، خرق لنظام العلاقات الاجتماعية وقانونها الأخلاقي الأبوي، حتى أن الحب العذري عند الكشف عن ألامه «الفاضلة» يهان عن مراوغة (من إنتاج الرواة) لقانون الحب المطوق بالغة القبيلة/ الدينية!

إن نصوص الحب والعشق الأراسفة تدور داخل دائرة الانصياع التراجيدي الغنائي. أنها مشول عند المشهد المأساوي كما يرسمه الميغال الاجتماعي، بحيث «يكون فيه البطل (العاشق) بريئاً وأخيراً في الوقت نفسه، باعثاً على الشفقة وعلى الخوف والغضب...» وحيث الموت المصير العشق إذ العشق هو نفسه الموت. وبالتالي فإن نصوص العشق الخارجين على المصير التراجيدي المعتمد بقدرة الله أو بقدرة رجل السلطة هي نصوص فائقة من طوق الانتظام في جدول التراث النمطي لأسباب تاريخية (اجتماعية/ ثقافية) نشرط وجود الراوي غالباً.

لذلك في ظروف تاريخية (اجتماعية/ ثقافية) معينة نثر على عشاق، سواء في فضاء العشق الطبيعي أو الإلهي، تمردوا على الخالق تعبيراً. «عن الغضب إزاء ما أراد الله أو مطالبة

بالعدل والحكمة...» إذ يقول مجنون بني عامر:

فضاضا لغيري وابتلائي بجهدا
فهلأ بشيء غير ليلى ابتلائي؟
وقد يصعد العاشق غضبه إلى درجة التآلي تعبيرا عن رغبة
المحب/ العاشق في جعله مطيعا لرغيفته. وفي ذلك يروي
الرواة أن من المتألمين على الله المؤمل بن أميل المحاربي
(مات حوالي ١٩٠ هـ) وقد نزل به عقاب الله على نحو
مخصوص. فكان عاقبه بأن حقق ما تمناه في شعره على
سبيل المجاز: «رأى المؤمل في منامه قائلا يقول: أنت المتألي
على الله ألا يعذب المحبين حيث تقول

يكفي المحبين في الدنيا عذابهم

والله لا عذبهم بعدها سقرا!

فقال له: نعم. فقال كذب يا عدو الله، ثم أدخل إصبعه في
عينيه وقال له: أنت القاتل!

شغل المؤمل يوم الحيرة النظر

ليت المؤمل لم يخلق له بصر

هذا ما تمنيت، فأنبت فزعاً، فإذا هو قد عمي...»

رجاء بن سلامة، على ما اعتقد، هي أول من ولج التراث
العربي/ الإسلامي بأدوات منهجية مبتكرة في حقل البحث
العلمي من باب موروث العشق الذي اكتفينا منه طوال أربعة
عشر قرن ونيف بالتمجيد والتغني والتسلي، أو الحجل والعيب
والنخذ!!

وهي إذ تلج له لا تحضر فيه كرامة عربية موضعتها الثقافة
الذكورية كموضوع لاستبهاطات الذكر/ العاشق، بأوهامه
وأهوائه وهياجه وكبوتراته وجنونه، وإنما تلج كذات مبدعة
من لدن باحث إبيستمولوجية قابضة على أدوات المنهج
العلمي الحديث، متجردة من أحكام الأيديولوجية النسوية
الضيقة.

وقد يكون صحيحا أنها أرادت الإحاطة بكل شيء في أطروحة
واحدة، تلاحق فيها مسرودات المحبة وتحولات العشق بما
تحملها المسرودات والتحولات من تفاصيل تقداعي تفاصيل،
تتوزع هنا وتتناثر هناك، تقاطع بعضها بعضا وتناقضها،
كأن كل فصل في كل باب يمكن أن ينقل على نفسه في
موضوع خاص بذاته، لكنها ألفت على جذوة الفكرة المنهجية
تخترق أبواب الكتاب وفصوله بما هي استطاع لمسكوت عنه
وتكذيب لمرج في الوقت نفسه. كشف لذات المعشوق المخبوءة
وجسد العاشق القصصي، والوقوف عند الشوق إذ يكون
«صيحة في وجه القانون» ومقاومة لقوى المنع بواسطة
الططرف في الخلاعة والجروح والجهر، حتى الكفر أحيانا.
ويكون، أيضا، موت العاشق شهادة أمام استحالة التوحيد
بالمعشوق: «كما أدرك موسى استحالة رؤية وجه الله بعد أن
صقعه النور...» وفي هذا يتضافر المعشوق الطبيعي مع
الالهي!!

كذلك تحضر كتابة العشق، بحسبانها وجود ضد الغياب
والمنع والمستحيل، بعد إزاحة غشايات الأطلال المتهدمة في
الذاكرة، إبعاد بناء شعرية العشق في سياق تعريضها للنصب
المقام حولها بحيث «تصبح الكتابة» ليست تخيلا بل عجزا
عن التخيل، وليست محاكاة بل احتجاجا (لكل) ما يمكن أن
يحاكمي، ليست بناء لأساطير الحي المطلق بل تعريضا
للأساطير... وهو ما اشتغل عليه بجائحة عرب معرفيين قرأوا
تراث الحب والغزل والعشق بمنظور مناهج النقد الحديثة
(الأدبية/ التاريخية/ الاجتماعية) كما عند صادق جلال
العظم والظاهر لبب وفاطمة المرينسي، على سبيل المثال.
وتأتي رجاء بن سلامة لتضيء في حفرها المعرفي إلى الأبعد
عميقا في طبقات الصوت والصدى، وصولا إلى مناطق
الصمت المضروب حول كتابة العشق عند درجة صفرها، أي
بوحها بالمنوع المقموع المخرس، أي بوحها بلغة الجسد عند
درجة حريرته الطبيعية!!

وذلك يلزم قبل استنطاق نصوص العشق وأخبار العشاق
إزاحة «سائر الروايات التي: يستسلم فيها الرواة إلى
شوقهم إلى الحديث عن أشواق الآخرين، ويقفون على أطلال
العشاق فيعيدون ابتهاجها...» بحيث لا يبقى من أثره على
رمل الواقع إلا ما يدل على ما يرغب في استحضاره
المؤلف. لكن داخل هذا التقاطع التراثي بين الضيالي
والرمزي والواقعي، تكثر الباهظة، بفضل سحرطتها على
أدوات مناهجها الشاقبة وتكسيها في مسار رؤيتها
الايستمولوجية، على مداخل نافذة في بنية خطاب العشق،
وتحديدا، في «بنية السدم» الذي يمثل معيار بحثها المعرفي
وحاضن رؤيتها النظرية. إذ السدم عندها: «هو أن تجتمع
قوى النفس الشاقفة الوالهة من العشق، مع قوى القانون
المانعة للمتعنة...» والسدم هو ما يكشف عن زيف الحب
العنري، وإقصاء لغة الجسد (الجماع) من خطاب العشق،
وجعل للنكاح مفسدة للحب/ العشق، كي يبدو: «العشق عفة،
وعشق لسورية، والزواج جماع وممتع وطلب للولد...» وفقا
لتصورات اجتماع البداوة ومخيلهم الاجتماعي، بقلم رواة
هم عند تحليل منطلقاتهم الاجتماعية/ الدينية/ الثقافية،
يبانوا عن أنواء أنفسهم التي جعلتهم يبتدعون مخلوقا هو:
«شوق بلا إرادة جماع، شوق بلا حركة، عشق بلا شوق،
عشق للمنح، عشق للسلطة المانعة ذاتها، عشق بدون عشق.
هذا المخلوق لا يقوى على الوجود، لأن العاشق الذي هذا
وصفه يكون خير عشقه خير موته...» لأن الرواة هم رواة
معرفة السلطة ولم يكونوا يوما أو لم يكن من الممكن لهم أن
يكون رواة سلطة المعرفة!!

• كتاب «العشق والكتابة» من تأليف رجاء بن سلامة هو في الأصل أطروحة
مكتورة نولة صبر عن منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ٢٠٠٣.

الرحلة الأخيرة

«آخر القرامطة»

علي محمد زيد*

ممتعة من الحوارات والتقاشات بين شخصيات لها ماضٍ مشهود يبدو أنها لا تزال أمينة له، وبالأصح لا تزال سجيئة داخله، بعد أن قطعت الصبل بينها وبين ماضيها الذي على الرغم من أنه لا يزال جزءاً من اليوم ولم يمض عليه وقت طويل، جعلت الأحداث المتلاحقة بسرعة شعاراته ومفاهيمه ونظرياته تبدو وكأنها تنتمي إلى ماضٍ بعيد بحيث استحال على هذه الشخصيات إعادة النظر فيها وقراءتها قراءة نقدية لاستخلاص الدروس والعبر لمساعدة الذين وضعتهم الحياة في مواجهة أحداث الحاضر والمستقبل القريب في تبين طريقهم وتجنب مزالق السير نحو بناء حياة أفضل.

ولعل اكتفاء النص باستجاء أحداث التاريخ وتفضيل الابتعاد عن كتابته يوحى في الوقت نفسه بصعوبة كتابة تاريخ تلك الفترة، فمن يستطيع أن يكتب تاريخاً حقيقياً لتلك العقود المزدحمة بفنائس من الأحلام والاشواق والنوايا الصنة والصبرات النجيبة والاستعداد للتضحية في سبيل ما يعتقد المرء صحيحاً ويحقق السعادة على الأرض؟ أنها عقود مزرقة بالدماء والتضحيات والعذاب الذي يفوق أحياناً ما يحتمله البشر. ومن يستطيع أن يكتب تاريخاً لا يكون

تحاول هذه السطور قراءة كتاب جديد للدكتور أحمد الصياد صدر مؤخرًا عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت بعنوان «آخر القرامطة».

يقص أحمد الصياد في هذا النص الطويل حكاية رحلة طريفة إلى «الأخرة» قام بها «آخر القرامطة» (جار الله عمر، الأمين العام المساعد السابق للحزب الاشتراكي اليمني، أحد مؤسسيه وأهم مفكريه في السنوات الأخيرة). ويتتبع المؤلف في سطور النص كثيراً من المفارقات والتناقضات والصعوبات والغرائب التي راقت الرحلة وما انتهت إليه من نتائج. ولأن الراجل ممن عرف بحواراته مع من يتفق معهم ومن يختلف، بكثير من الصبر والتسامح، فقد حفلت رحلته هذه بمناقشات ضافية مع كوكبة من شاركوا بفعالية في صنع أحداث تاريخ اليمن في العقود الأربعة الماضية، تعد قراءة الأفكار والنظريات، وتقوم المواقف والتجارب، وتوحي بالبدائل والخيارات، بحيث يمكن اعتبارها رسالة إلى الأحياء تساعدهم في فهم طبيعة الحياة الصعبة من حولهم، أو محاولة لتحسينهم من الأصابة باليأس والاحباط نتيجة الهزائم التي لعلت بالجيل الماضي، أو دعوة مبسطة لأن يستفيدوا من تجارب ذلك الجيل عند مواجهتهم لتحديات الحاضر والمستقبل، وأن لا يتركوا الحياة تقفر وتجذب وتنصهر بحيث تخلو من جهود مواصلة السعي لتحقيق الأحلام النبيلة التي مثلت انجازاً حضارياً في مسيرة الإنسان على الأرض، بتحقيق الحرية والمساواة والعدالة لجميع بني البشر، واستمرار مسيرة التقدم على هذا الكوكب لخير البشرية كلها.

يفامر الصياد في نصه هذا بتصور رحلة طريفة إلى الحياة الأخرى تسرد أخبار آخر القرامطة منذ لحظة وصوله إلى الأخرة على اثر مفادته هذه الدنيا الغانية، حتى تنتهي في لحظة مفادرة هذه الشخصية الأسطورية للحياة الأخرى من جديد بالطريقة نفسها التي غادرت بها دنيانا، على رؤوس الأشهاد وفي مؤتمر آخر، وعلى يد متطرف مهووس لا يعرف لغة للحوار سوى لغة القتل. ويسرد النص بين النهايتين سلسلة متصلة

* أكاديمي من اليمن يقدم في باريس

مساهمة في جوقه الاكاذيب التي تنكسر لتمجيد الجلادين والمستبدين، وتنسب لهم من الأكاذيب ما لا يستطيعون حتى مجرد تفكيكه. ومن ينصف الظالمين المستباحين المحرومين من كل شيء، ضحايا جريان تاريخ تلك الفترة على ما جرى عليه؛ ومن ينتصر للمنسيين والمجهولين والمقهورين حتى لا يكتب التاريخ بسيماط الجلادين الذين قادوا البلاد الى ما هي عليه من التبعية ونذل الفقر الذي زادوه انتشارا، وعار الجهل الذي زادوه توطينا.

ألا يحتاج الأمر الى ان يكتب كل من يريد المساهمة رحلته المستحيلة لمعيد قراءة تلك الفترة على طريقته، مهذا الطريق ليوم تجري فيه الدراسة النقدية لتلك المسيرة، بما يسمح باستخلاص الدروس والعبر، وصياغة حلم جديد يكون منطلقا نحو مستقبل أكثر إشراقا وأقل سذاجة، قابلا للتحقيق ولمساعدة الناس في سعيهم للوصول الى الحرية؟

وبصرف النظر عن الاتفاق او الاختلاف مع كاتب هذه الرحلة، أو مع ما عبر عنه ابطالها من مواقف بدت في صراع مع اللحظة التي تعيشها منطقتهم في مطلع القرن الواحد والعشرين، فإن النص يكايد يسرد بشيء من التفهم والتعاطف وعدم الانزلاق نحو الادانات واعطاء الدروس وسرد النضائح، كحكاية جيل خاض غمار رحلة قاسية من المعاناة والعذاب، والشوق الحارم للعثور على طريق التحرر من الاستبداد والتبعية والتخلف، والسير على طريق التنمية والنهضة. لكن عمر السائرين على ذلك الطريق «كان من القصر بحيث لم يسمح لهم بأن يمضوا بتجاربهم الى نهاياتها، وان يسقوها بماء الحياة المتجددة ليميدوا صياغة رؤاهم ونظرياتهم حتى لا يبقوا منها إلا ما ينفع الناس، ويحقق رخاءهم وسعادتهم، ويقرب أروان بلوغ الانسان حلمه الدائم بالمساواة والعدل والحرية» (كما يقول التعريف بالكتاب في صفحته الاخيرة). انها رحلة ألفت ذلك الجبل في غياهب السجون، وكنيته بسلاسل مرثية وغير مرثية، مادية ومعنوية، ويعثرته في تيه المعاني، الداخلية والخارجية، ومنحته القليل من لحظات سعادة الانجاز، وجرحته مرارة الخيبات، وقادته في النهاية الى الخراب الداخلي قبل الخراب الخارجي، خراب انهيار البناء المفهومي وسقوط الاحلام الجميلة الكبيرة، وخراب الحصار بين هاوية الاخفاق المدوي وأشواق الاستبداد، فاذا به غريبا مشردا في داخل ذاته، مشتتا على كل الخيارات المتساوية التي لا تقضي الى طريق واضح نحو الحرية والتقدم، عاريا حتى من الاحلام الأسرة، تلف خطواته الحيرة، ولا تترك له سنوات العمر الهاربة سوى لحظات

تذكر عمراً جميلاً التهمة أوهام متاهة ايدولوجية مجلجلة، ولا تزينه سوى لحظات شوق عارم الحرية والانعتاق يكايد يختلق داخل الذات الحائرة المحاصرة، ويقاها مكابرة جليلة ترفض انكسار اليوم ومهانته وخوادم من كل حلم جلجل يتسامى فوق الآلام والجراحات وفوق الموروث الجبروتي الأناني، لبناء مدينة فاضلة تلتق ببقية البشر في الأنفية الثالثة وليس بالغريب أن ينصب موضوع الحوار الذي يتولى أهر القرامطة ادارته مع الجميع حول الوحدة، في بعديها الرمزي والواقعي، فحتى مع تجاهل كون الوحدة العربية حلما واود أجيالا من دعاة النهضة والحرية والتقدم في المنطقة العربية كلها، تكاد الوحدة في تاريخ اليمن تلخص احلام جيل انهمك في العمل المضمني لانشاء الدولة الوطنية في العصر الحديث، بالإضافة الى كونها موضوعا محوريا في تاريخ اليمن كله. فعلى الرغم من ان تسمية اليمن (من حيث دلالتها على منطقة جغرافية معينة تقع في جنوب شبه الجزيرة العربية) كانت معروفة منذ زمن طويل، فإن وحدتها في كيان سياسي واحد، منذ حدثت تلك الوحدة لأول مرة في القرن الثالث الميلادي، لم تتحقق إلا في مرات قليلة شهدت فترات قوة وازدهار، وظل التنازع بين الوحدة والتمزق الى كيانات متصارعة متنافسة غالبا على تاريخ اليمن كله. ومع ان الحركة الوطنية اليمنية الحديثة قد بشرت بالوحدة وعمقت الدعوة اليها ورفعتها الى مستوى المبادئ حتى تحققت في مطلع عقد التسعينيات، فإن اليمن منذ مطلع الستينيات قد خاضت ثلاث حروب شاملة ووضعت حروب جزئية باسم هذه الوحدة التي يطالب بها الجميع ولا يختلفون عليها حتى كانت من مفارقاتها ان كل اتفاق للوحدة قد جاء ليضع نهاية لحرب أهلية طاحنة مدمرة، مما دعا لاعتقاد ان عدم الوحدة مشروع دائم للحرب الأهلية وللقمع والاستبداد إما بحجة السعي لتحقيق الوحدة وأما بحجة الدفاع عنها.

وعلى الرغم من ان التحولات التي شهدتها العالم خلال العقود الاخيرة قد جعلت مطلع القرن الواحد والعشرين يبدو في اليمن او في المنطقة العربية كلها وكأن قرونا تفسلها عن الايديولوجيات والشعارات والمطالب والاحلام التي عرفتها العقود الأربعة الأخيرة من القرن المنصرم، فإنه لا يزال من العسير، ان لم يكن من المستحيل، صياغة تاريخ موضوعي لتلك الفترة المزبحة بالأحداث والمفردات والاحلام والخيبت والهزائم، ببساطة لأن أغلب شهودها لا يزالون يربحون تحت وطأتها، يكتبون بنارها، ويضعون جراحاتها، أو يتأوهوا حصرة عليها، أو تلفف الحيرة والارتباك امام علامات الاستفهام

كونه تشييدا للمساواة والعدل والحرية، وإصرارا على التمسك بهذه القيم النبيلة في وجه طغيان الفردية الأنانية وغلبة الأقوى عسكريا واقتصاديا واجتماعيا. إلا أن النص ليس دعوة ايدولوجية ساذجة، ولا شعارات سطحية تدعي امتلاك حقائق طريق السعادة للبشر. لذلك لم يفعل سوى محاولة أن يصوغ من رمال كل النظريات والمبادئ والايديولوجيات المنصرمة، ومن بقايا الاحلام والاورام والاشواق والتعنتيات التي حطمتها زلازل السنوات الماضية، طاقة انسانية حاملة بالحرية والمساواة والعدالة والتسامح. لقد حاول النص ان يؤلف من ذرات هذا الرمال المتناثر، ومن خراب الاحلام والنظريات والاورام، لونا ينشد الحرية والمساواة، حتى لا يعم الغراب منطقة منكوبة بالاستبداد والحرمان والتهميش والتخلف. يتنزع النص هذا الحلم الجميل المتفائل من مشهد بلغ فيه الغراب ذروته بعد أن أصابت رصاصات عابئة، حائرة أمام صعوبة الوضع وتعقيداته وتناقضاته، قلب آخر الحالين بالتغيير واستمرار مشروع الحرية والتقدم، القرمطي الساعي الى بناء عالم يهرب من بشاعة الواقع الى واحة الحرية والبشرى، ليبنى على أنقاض عالم الظلام والاستبداد عالما جديدا لا يضيق به سكانه، حتى لا يطمح بالوحدة ويهويرون منها في الوقت نفسه، عالم يحل فيه الحوار محل الاكراه، وصناديق الاقتراع محل الهندسية والديباجة، والمصلات الانتخابية محل الحروب الأهلية، وتنافس البرامج الانتخابية محل المطاردات والاعتقالات، وأدوات الاقناع محل وسائل التعذيب، واعتراف القوى السياسية ببعضها البعض بدلا من نفي كل للآخر. إنه نص يتمنى رسم معالم طريق مشترك جديد نحو غد أفضل بدلا من انفراد كل مجموعة بأدعاء امتلاك الحقيقة والاجابات واحتكار الوطن أو مصادره، عل ذلك يؤدي للوصول الى حياة جديدة استحال بناؤها في الماضي. وما يبعث على الأمل أن الأحوال التي واجهها آخر القرامطة في حياته القصيرة لم تندهم الى فقدان الأمل في العثور على طرق تقود الى بناء حياة أفضل، وتدل على معالمتها وبشارتها. والنص من أوله الى آخره حوار بين شخصيات مختلفة أغلبها واقعي كما يبدو من الأسماء التي عرفها تاريخ اليمن خلال العقود الأخيرة من القرن المنصرم، ومن الاشارات والتلميحات، او على الأقل يحاول أن يوحى للقارئ بأنه يعيد يستخدم مادة أولية يوزعها تاريخ تلك الفترة الحافل بالمفارقات والتناقضات وما هو أغنى من الفئال وأغرب من أي ابتكار للحوادث والاقفال. لذلك تتعدد الشخصيات المشاركة في هذا الحوار العائثر في الآخرة. ولعل ما هو أكثر إثارة للاعجاب

الكبيرة التي رسمتها، أو لانها لا تزال جائزة فوق صدورهم كقدر يرفض أن يتحزح من مكانه وأن يخلي الساحة لمشهد جديد وممثلين آخرين وحكايات أخرى، ورياح جديدة قد تحمل معها وعود الحرية أو أوهام التحدّر من كابوس الأمس واليوم. فإذا كانت كتابة التاريخ تحتاج الى قدرة على رسم مسافة بين الأحداث ومن يكتب عنها ليهتمك من الرصد والتحليل والاستنتاج دون محاباة أو تحيز، فإن هذه الأحداث لا تزال تخط من يكتبون إليها، ولا تزال أنظمة تلك الفترة وجلاودها وأرياب فسادها وأحزابها وشتات نظرياتها وبقايا شعاراتها ماثلة للعيان، تأبى التغيير أو تتغير ببطء شديد، وأحيانا تصاف كوارث الأمس الى كوارث اليوم حتى تسد طريق النجاة وتمنع هبوب رياح التغيير والحرية.

ولعل ذلك سبب أن نص «آخر القرامطة» لم يجد أمامه سوى استيعاء أحداث العقود الأربعة الأخيرة في كتابته نص متحرر من قيود التاريخ ومن قواعد التحليل المنطقي الصارم لنبثق به الفئال في حوارات متوقفة أحيانا ومفاجئة أحيانا أخرى، تتناول الأحداث بشيء من الحنان والسرّة والأسى، ولكن دون تعال أو انكار أو ادانة، في رحلة تشبه في أسلوبها نص «مأساة واق الوقا» التي كتبها في منفا في مصر المعارض اليمني الراحل الشاعر محمد محمود الزبيري في مطلع الستينيات، أو ربما استوحيت من التراث العربي رحلة ابن للقارح في «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري. انه نص يعطي للكاتب حرية اختصار الأحداث والمواقف والشخصيات والموضوعات وخطوط السور والنتائج دون قيود سوى ما يستطيع خياله أن يرسم وأن يعطي لما رسم من ألوان ما دام أحد لم يعد من الآخرة ليحدد بدقة معالمها وشكل حياتها وحقيقتها موضوعاتها. لذلك يستطيع كل كاتب ان يتخيل شكل الرحلة إليها، وإن اختار الأحداث التي تهمة والموضوعات التي تجتذبه دون غيرها من مناقشات أهلها.

انه نص فيه الكثير من براءة اندلاع للحلم في مطلع الستينيات واندماشه يتدفق نداهات ذلك الحلم وتتابع ذكرياته بحيث لا يكاد يبين التعاطف مع أي حدث قدر التعاطف مع هذه الانطلاقة الواعدة المبشرة بالحرية والتحديث. وفي النص أيضا ثبات رفض الحكم العسكري بكل صوره واشكاله، بما يحمل من قمع واستنساخ على المواطن البسيط المحروم من الحرية ومن الحياة الكريمة، وعجز أمام معضلات الواقع وعن اخراج البلاد من دوامة الفقر والتخلف، مصدر كل مهبانة وإخفاق فريدي وجماعي، انه نص يربط فيما بينه نغم واحد من أوله الى آخره،

والتعاطف (غير آخر القرامطة، بالطبع، من حيث هو الشخصية المحورية في الحكاية كلها وموضوعها ومادتها) تلك القرمطية الجميلة الشامخة التي أدهشنا بتعالبها على سقاسف الحياة مما ينشغل به القانونيون القادمون من الحياة الدنيا إلى دنيا الآخرة، وهي شخصية من وحل الخيال، أو أكثر من أن يستطيع الواقع الرأسماني العليل أن ينجح في كسب تعاطفنا وفي استدراجنا من جديد لقبول الحلم بدنيا جديدة خالية مما نكبت به دنيانا من مستبدين وجلايين وفاسدين ومتعصبين كدروا صفو الحياة الدنيا وأحالوها جميعا وسجنا بمد يد بطول الحياة وعرضها، وساحة للأحقاق والعجز والخراب، بدلا من أن تكون مصنعا لهناء حياة جديدة مترعة بالإنجازات والأشواق، تظللها الحرية والكرامة والمساواة والعدل والسلام.

ولكن ألا يكون صعود القرمطية في آخر النص على متن براق أبلج جميل في ذروة مأساة جبل قرمطي مغدور في أعز أحلامه وأمانيه، جبل أضخ نفسه بالجرارات، وأقلل التاريخ معه بأحلام وردية جميلة استعجل الفروج من الدنا قبل أن يحققها، وحين استفاق على يد آخر القرامطة في راحة الحياة الأخرى اكتشف الخراب الكبير الذي ابتلع جميع تلك الأحلام قبل أن تورق وتؤتي أكلها كل حين، ألا تكون هذه النهاية الشاعرية لرحلة القرمطية رمزا جديدا لهروب الأحلام من جديد في عيون أصحابها، ودفعاً للجميع على طريق الضمياط من جديد، يحاولون العثور على دنيا جديدة لم يطأها الخراب بعد، ولم يتلعمها وحش الفساد والسلبية والجهل والمهانة بعد، حياة مزدهرة بالجمال والمساواة والعدل والحرية، فلا يهتدون سوى إلى حلم جميل واعد آخر، وسفر جديد على طريق التيه؟

وعلى الرغم من أن النص يصف رحلة خيالية حاملة لا تسرد أحداث التاريخ، ولا تنقسم تاريخ الفترة التي شهدت مسار الرحلة الواقعية، فإنه يمكن أن يقدم أجراً محاولة منصفة غير متحاملة لتقويم مسيرة اليساري في العقود الأربعة الماضية، ونقد تجربته الفخنية، وتحديد مكان أمهات، وعموم منهجه، بأسلوب ينصفه فيه التجربة ويبتعد عما هو سائد في وسائل دعاية قوى القمع المسيطرة حاليا من تطهير وإساءة متعددة وتحامل يجافي الواقع، ويتشكى من جبل قدم كل شيء في سبيل ما اعتقد أنه يحقق الخير للناس والتقدم للبلا، وخرج من التجربة مهزوما عاجزا حتى عن الدفاع عن نفسه وتقويم تجربته وإعادة صياغة منظومته الفكرية وعلقاته الاجتماعية ليستطيع تقديم بدائل للفاسد، وفتح الباب أمام آفاق التفكير والتطور. ولعل هذا ما يجعل كتاب «آخر القرامطة» يقصد أو

غير قصد، دعوة مستقلة غير مباشرة إلى فتح باب الحوار حول قضايا تلك المرحلة الصعبة التي لا تزال جامعة فوق الصدور بأشكال مختلفة مادية ومعنوية، واستخلاص الدروس والعبر، وإعادة صياغة الرؤى والأفكار والمناهج على نحو يجردها من الشطحات ومن الأغراق في الابتعاد عن الواقع، لاكتشاف خطوط السير نحو المستقبل. ولعل ما يزيد مصداقية أنه لا يقدم صياغات جاهزة، ولا يدعي العثور على حلول سحرية، بقدر ما يتمسك بالحلم الإنساني العام، اليوم يتحقق فيه شوق الإنسان إلى المساواة والحرية والعدالة، من حيث تتكفّل في هذه القيم كل الحقوق التي استحقها الإنسان بحكم وجوده رغما عنه على هذه الأرض. ويبلغ النص ذروة المفارقة والتشويق في الفصل الأخير الذي تكتشف فيه شخصيات كثيرة ما حدث من تحولات في مسار الحكاية منذ أن غادرت الحياة الدنيا حتى لحظة حوارها مع آخر القرامطة، مع أن الزمن الفاصل بين المشهدين لا يزيد إلا قليلا عن عقد من الزمان، فإذا بها وجهاً لوجه أمام مشهد الخراب، خراب البنيان الذي أسهمت في تشييده، وخراب الحلم الذي حرك حياتها وإنهك قواما واستنزف دماها، لتصبح المفاجئة التي قذفت بها في أتون جهنم ملاقة حتفها فاجعتين متصلتين.

وعلى المستوى الرمزي ينتهي النص بموت جبل حلم الغفز فوق الواقع المتفكك وتجاهل صمغياته الواقعية التي تأبى الخضوع والتذليل، جبل حاول أن يفرض قناعاته واعتقاداته بقوة الإرادة والأكراه، إلا أن الواقع كان أعنى من كل النظريات والأحلام والإرادات، فإذا بهذا الجبل لا يجد سوى الاضرب عن التنظير والانسحاب في كهرياء أو مكابرة حتى آخر رفق فيما تبقى له من حياة حتى في الآخرة، لتنتهي المكاشفة ببلوغ ذروة المأساة حين يجد جبل من الفدائيين الذين أفنوا عمرهم في العمل وبأجهز الموت بشجاعة من يضحى في سبيل أعلى القيم والمثل وأقدس الأحلام، وأنبئ الأمانى الإنسانية، أن المنصة قد انهضت، وأن المسرح قد تحطم وانغرق دون أن تلور الدنيا أو تتزأزل الأرض وتبتشق البراكين، وأن محاولات ذلك الجبل كانت لحظة عابرة حاولت كسر حلقات تاريخ طويل ظالم أثم يواصل سيره دون التفات للتمنيات والأحلام الجميلة. ويخرج النص من هذه المأساة بالإحياء بإمكان صياغة حلم جديد بأن يجد الإنسان سبيلا للعمل في سبيل مثل الحرية والمساواة والعدالة، باعتبار هذه المثل عصارة ما ينشده الإنسان في كل العصور، وتسعى إليه العقائد والدعوات الإنسانية العظيمة، وأهم ما يكسب الحضارة العالمية وجهها الإنسان النبيل.

ظلال العراق الجنوبي في شعر علاء اللامي

خير الله سعيد *

او مرات بأن الطائرات الامريكية استهدفت بغاراتها مواقع أثرية، ومن هنا نفهم انحياز الشاعر للأثر التاريخي، بالتسمية أولاً، وبالدلالة ثانياً، وبالإبداع ثالثاً. ومن ناحية أخرى، أراد - بهذا العنوان - أن يكشف زيف مواقف السلطة العراقية وغيرها بالنسبة لما يتعرض له العراق شعباً وحضارة الى التدمير المبرمج جيلاً بعد جيل دون تحريك ساكن لذلك يقول:

أسفا ودمعتين لأور
للطفلة الخضراء المسجاة بين
خيطين من الدم

للفتي الصادح بال... لا
يرضع بلاغة الفرات
ويذوي بين المصباح الكابي
ومدير الطائرات المغيرة.

جروح نازفة تسربل بخيوطها
مشهد تلك اللوحة، لوحة «أور»،
للك طفلة البرينة، وذلك الفتى
الرافض للذل، بلسانه العربي،
المرؤى من أصالة مياه الفرات.
لهؤلاء كانت دمعات اللامي
تنساب وهي تشهد وتشهد شل
القدرة من ذلك الجيل الراعد
والذي (حلمته الطائرات).

مفردة الأسف عندما تصدر من
قلب مكوم، تكون ذات وقع شديد
على النفس، فما بالك بتقال

(مرثاة أخرى لأور) هو العنوان الذي اختاره الشاعر والكاتب العراقي علاء اللامي لأولى قصائده مجموعته الشعرية الجديدة، وهي الثانية، والتي تحمل عنوان (سيرة اليمامة الباهلية) الصادرة قبل بضعة أشهر عن دار (الكنوز الأدبية) في بيروت. واللامى ليس الشاعر الأول الذي اختار هذا العنوان فقد سبقه إليه آخرون، قدماء ومحدثون، إذ يبدو ان مدينة «أور» تصر على أن تكون قرينة المراثى العراقي منذ تدميرها وإبادة أهلها على أيدي العيلاميين (يقع اقليم عيلام في إيران الحالية) في السنة السادسة من الألف الثالث ق.م وسوف نتوقف عند هذه القصيدة بالتحليل والدراسة نظراً لكونها، تعبر عن درس التاريخ وحكمة العودة اليه، من ناحية، ومن ناحية ثانية لأن هناك فنية عالية في النظم والإبداع تمثل موقفاً من الوجود، وتبرز حالة راهنة بتوظيف الأدب لخدمة قضايا الإنسان، بعيداً عن المباشرة الفجة، والسقوط في أسر «الايديولوجية» الخائقة للإبداع.

ف«علاء اللامي» رغم جديته في مقالاته السياسية، إلا انه في هذه المجموعة الشعرية يظهر بشكل آخر، فيه من الوداعة والسلاسة الشيء الكثير، لكنه يغور عميقاً، ويكشف ما خفي عن العقول، التي لا تقرأ «زيف العبارات» (هـ) في منطق السياسة العالمي بشكل خاص. انه، بهذه القصيدة الأولى «مرثاة أخرى لأور» يعيدنا الى الرثاء الأول، عندما هوجم العراق عام ١٩٩١، بمعنى انه ينتبه ثانية في هذه المرثاة الى وجود الفعل الشرير للفرقة، لأن تستمر بمعاداة حضارة «أور» وبالتالي ان هذا العداء سيبقى قائماً ضد هذه الحضارة، وهو ما يتجلى في عبارته التي اهدى بها القصيدة الى «طفل عراقي سيموت بعد قليل، وهنا تكون الحقيقة مؤكدة، وليست توقعاً، لأن السلوك البربري لأعداء الحضارة يثبت ذلك، من خلال ديمومة/ قصف العراق المتوالي منذ أكثر من عشرة أعوام، مع ملاحظة ان اليونيسكو، احتجت ذات مرة

* باحث من العراق

الحنن على العراقيين، وهم قد تلبسوه قرونا طويلة، وبدت مفردات هذا الحزن تنعكس في صور الأشياء المحيطة بهم، بالطبيعة بكافة عناصرها، بمعنى أن «فيض الحزن» ينتقل منهم الى محيطهم، وهم أصلب من الفولاذ... لتتأمل الأسف منظورا إليه بصيغة «المعادل الموضوعي» للرؤية الفنية والمنعكسة بظلالها على اللاوعي بعد ادراكه بالوعي المسبق، فصورة الشبوط، وهو واحد من أشهر الأنواع السمكية النهرية وأقواما قد صورت حالة الحزن للشاعر وهو / يليب/ بمعنى يتلوى من السم الذي تناوله من مادة «الزهر» التي يستخدمها صيادو الأسماك وحركة «الشبوط» يستدل عليها بعنف حركاته عندما يكون على الساحل الرملي والذي لا يسلم نفسه لصياد إلى أن يموت، وهذه حالة المنعكس الإبداعي في / المائيات/ أما ما يقابلها في فضاءات الطبيعة الأخرى فقد عكسها إبداعيا في «عين الصقر» والتي ترى من بعيد وعلى مدى مسافات شاسعة، بمعنى أن هذا «الأسف» يعادل هذه الرؤية ذلك الطير الجارح وهو لا يقوى على الحركة حيث استباح الأعداء فضاءه وهو حزين مروض، يشابهه في تجلي الحزن الحالة النفسية لصاحبه وهو يشعر به فيتلوى مثله وعليه كمن بات وبين الجوانح خناجر الجمر فلا يستطيع النوم ولا الركود. ظلل هذا الأسف أو الحزن العميق تداعب الأشياء الروحية من خلال مسارات الوجود والتعاش، وللحظات الصغيرة المورقة بالفرح الموقت، والتي تتجلى بروية مستقبلية تختفي ذاك الأسى والحنن:

أسفاً وسلاماً يا أوبر
للأعراس المشتعلة بالهلايل والأقمار
لموالك النخيل الصاعدة صوب السلام... (ص ١٠)

هذا «الفرح» الموشى بالحنن لأزور المجد والتاريخ والسبق الحضاري والوجود المقارع لكل عاديات الزمن ونوائبه، ومن هنا جاء «الأسف والسلام»، على التوالي ليسحب على الواقع الاجتماعي بظلال «الفرح» عند الأمازيغ الشعبية في «ليلة العرس» ذات المذاق الشرقي الخاص، والمزدان به «هوسات الجنوب» وزغاريد الأمهات، ذلك الموكب الذي يخترق بمسائين النخيل لتصعد الى عنان السماء متواشجة مع ذاك الطول الباسق لكل نخلة والتي تعني «السلام» في رؤية الشاعر.

وهذا السلام هو سلام فطري خالص ومتسرمد مع

الوجود بين الناس البسطاء والذي ينبعث من أبسط حالات التعايش الإنساني:

«لضحكة المفجأ البطرة
تسكب في قلب العاشق
سواقي السكر والهيل
لقرصة درداء على الفخذ البضة
تحت دثار الرغبة والقطن الهش
لقبلة هوجاء على الجبين المتسع أبدا
كحلم المجنون...»

هكذا يفهم الناس حلاوة «السلام» والدعة في الضحكة والفرح البريء من ذنابات النفس، بل يصوره الشاعر- كتعبير عن حالة أولئك الناس- بمشروبهم المفضل بعد الاستحمام «الدار صيني/ اللقعة» أو في رغبة الصابون المعطر بالشهوة أو في البرتقال أو غيره من أمور الحمام ص ١١.

هذا الأسى والسلام المكسور والذي يستحضره الشاعر بمخيلة الطفولة العابثة أيام الشتاء، وحكايات الموقد وحلقة الصغار حول الجدة في طقس فولكلوري خالد كخلود العراق في النفوس:

«لشهد المتماطر من حكايات الجدة
لعمامتها اللامية تغطس وتطفو
في عطر بنت السودان،

لذكريات السمك الأعمى تشربها الشمس...» ص ١٢

هنا، في هذا النص الشعري، تلمس حياة الجنوب العراقي بكل تفاصيلها وسحرها بل بأحلامها البسيطة المتواضعة، والتي ترى «سلامها» في عطر نفاث اسمه «بنت السودان» كصناعة محلية ولكنه يرمز إلى شيء دفين في مخايل العشق، رغم أنه يباع بأرخص الأثمان.. هذا «السلام» يتجلى أيضا في مخيلة الناس، وهم ينظرون إلى «القطار الصاعد الى العاصمة» حيث يتمنون الصعود فيه والوصول الى هناك- الى المدينة- بل الشاعر يصور أحلام الناس «العاشقين» بروية اهتزاز الثدي الناهد من خلف «الثيلة» أو «الخصار الأسود» عند حركة القطار بل يسحب ظلال هذا «السلام» الى الموروث الديني في اسقاطاته، وخلفياته الشيعية ليكمل رسم لوحته الفولكلورية الجنوبية:

للثدي الناهض رغم رمد الجوع
للدعي اللناهض تنهائى مندهيا
بالذهب الأشقر ويحار الألوان

لوهج التنوير الوطني اللافت

لأرغبة فاحت بأريج الحنطة والذار...» (ص ١٢)

هذا التشكيل الفولكلوري الجميل، يتسامى بمخيلة الشاعر كموروث شعبي لا يمكن الفكاك منه لأنه توأم المخيلة وخزينها الأول وهو المستشاط الأقوى في الذاكرة عند الابتعاد عن الوطن.

ه في المقطع الخامس من هذا النص الشعري، يستحضر الشاعر متناقضات الحالة الاجتماعية وهي تتواشج بين الدين والعلم والتكنولوجيا والمعتقدات، منصورة في بوتقة الوعي الفطري لأبناء الجنوب العراقي، والتي تحاول بعنف الخروج من شرنقة الجهل الى شجرة العلم الوارفة، إلا أن تكنولوجيا الغرب وهوم المعتقدات تعدان من ذلك الغرور، يقول:

«أسفا يا أورنا

للعلق الأخضر في رسغ صهي مقطوع

لشظية صاروخ ليست عمياء

البكلوريا ترقد تحت المصحف

للمصحف ملفوف بالأخضر والمجد

لمزيج دخان وهسيس وشذا

يتصاعد فوق شجيرات الفلفل» (ص ١٤)

ه بين شبك الفولكلور الجنوبي الأصل وفلسفة التصوف السياسي في رؤيا العلاج وشطحاته، وبين ترنييمات مظفر النواب الشعبية، وصورة الجنود القتل في حرب الخليج يسري لهم النفط الأسود، بين هذا وذاك، ينطلق المقطع السادس من القصيدة وليوشم الشاعر علاء اللامي به اللحظة الزاهية من التاريخ المعاصر، ليبين بها الزمن، وسقطات الزمن وحكام الزمن، بأحاسيس شفافة مشفوعة بألم دفين يحاكي إرثا نضاليا محفوظا في ذاكرة الاجيال، ومسطررا بأنفس المخطوطات المتسرمة بوعي الذاكرة التاريخية والانسانية، يقول:

«لأبوابيات تطوي بعض مسافات

بين الحكمة والدمع

لعلامات مساواة يبرزها العلاج

بين ثلوم الحب والاستشهاد

لجنود يلتحفون الماء الأسود في الماء

كل يحضن قمرا أصهب

فيتحلب ريق الحالم. بمذاق الزهدي والثلج» (ص ١٦)

حين يبدأ الشاعر هذا المقطع بكلمة «أبو ذيات» فهو

يصر على محاكاة الوجدان الشعبي - المحلي - على اعتبار أن «الأبوية» واحد من الألحان السبعة الملحونة والتي يتعاطى بها العراقيون في أفراحهم واتراحهم نظرا لما تحتويه من حكمة، وتضمنين أمثال على بحر «الوافر» ، بل هي واحدة من معرفة قياس قدرة المغني على الأداء (١) ومن ثم مناجاة للقلوب بين المتحابين والعشاق، لذلك كان استخداما في أول المقطع الشعري ليس اعتباطا من قبل الشاعر بل توظيفا مقصودا يخدم دلالات الشاعر ورويته وقد أخذت مكان الصدارة في الاستخدام للأسباب الأنفة، ثم تعريجة الشاعر علاء اللامي على ديوان الشاعر مظفر النواب «للريل وحمد» وتوظيف «القطاة» من ذلك الديوان ما هو إلا تأكيد لاستحضار ذلك الوجدان الشعبي. حيث ان مظفر النواب في هذا الديوان كان يخاطب أيضا المخيلة الشعبية ممجدا أبطالاً شعبيين، والاشارة الى كلمة «قطاة» هو لاستحضار المقطع الأول من قصيدة للريل وحمد والتي يقول فيها مظفر:

هودر هواهم ولك.. حدر السنايل كله.

بمعنى أن توظيف مفردة «قطاة» والمفردة المكتوبة «كطه» هو للتذكير ثانياً بتلك البيئة وأصالتها وتاريخها وأحزانها ومواقفها الثورية وينفس الوقت تعني هذه الدلالة التحريض على الثورة ضد الطغاة الذين طمسوا هذا الإرث النير منذ عهود الخلافة ومنذ تعرض الحلاج عليها وحتى استشهاد الجنود في حرب الخليج.

ه في المقطع السابع من النص تظهر حالة من المباشرة السياسية يريد بها الشاعر لكي يفضح من خلالها الانعطاط السياسي العراقي والعربي والأمريكي بتناول مادة المدرسة كصرح تعليمي ليس له علاقة بالعرب لأن المدرسة هنا ابتدائية وليست أكاديميات او كليات حرية، يقول:

«للمدرسة المائلة كحرف الجر

لنوافذها المخلوقات

تطل على العار الأمريكي...» (ص ١٨)

النصف الثاني من هذا المقطع الشعري هو نص نثري فني مشوح بالاسقاطات السياسية، استخدمه علاء اللامي ليروي غليل فؤاده خارجا عن دائرة الشعر داخلها في القامة ليقض أطراف المعارضة السياسية.

في المقطع الثامن من تلك القصيدة يتفرع اللامي بموضوعاته ضمن اسقاطات الحالة الشعرية ورؤية الواقع السياسي في

محصلة الابداع وشروطه الفنية مخاطباً- أورد- الحضارة والتاريخ مستقراً ذاكرة الشعراء العراقيين المعاصرين لنكبة العراق ضمناً. يدين صمتهم لما يجري في العراق وخارجه يذكرهم بمجد العراق الذي وشاهم به وألبسهم حلة الفخر الفني بأبداعهم هناك لا بالمنافي.

في المقطع التاسع من تلك القصيدة فإن ظلال المقطع الثامن تنسحب عليه من حيث تشعبات الموضوع في محمولاتها السياسية فقد يلمس القارئ هذه التشعبات على أكثر من محور أولها: المحور العربي حيث يسلط الشاعر الضوء على الممارسات ضد الدلالات العراقية التي خرجت من العراق يطلبين العيش بسلام في ظل

نظام عربي شقيق

«عاراً لا أسفاً سنقول

لضابط شرطة عربي

يغتصب الدلالات المسكينات

في حضرة مملوك». (ص ٢٤)

ثم العار الثاني للمتاجرين بالأعضاء البشرية العراقية:

«عاراً سنقول

لأبي الهول وقرنيه الذهبيين

يقتحم المشفى كالبيلدورز

لهبتاع بمائة دولار كلية أنكهود

ويهمس في أذن القادم من بنغازي.

- كليته زي الغل!!

ثم يميل الشاعر نحو معارضة تدعي تمثيل قوى الشعب

العراقي المعارض ليدين سلوكهم وعمالتهم لأسيادهم:

«لمعارضة مفرطة السمعة والأوهام

تمشي والرأس الى الأسفل

في عاصمة الأسياد

للملكيين يوزعون البيرة مجاناً

ويحشونك يا قلب الجمهورية

بمسامير طوائف مشحونات». (ص ٢٥)

بعد هذا الكشف والتعريفة يعود الشاعر الى الأحياء

الشعبية في بغداد، كمن أودع سره هناك، ليخاطبها

بمضامين مسمياتها مستعيداً حلماً نرجسياً ذا طبيعة

ثورية عليها تسمح ذناه فيستجير بها صارخاً:

«أسف يتساءل

لحي جميلة يفرق في ذهب الصيف

لجميلة لا تسأل عن حي أو ميت في بغداد

أسفاً.. أسفاً

لباب الورد وصمت الشيخ

لشيخ والورد وصمت الهاب

أسفاً يا أصوات الورد بباب الشيخ». (ص ٢٥)

إن إصرار الشاعر على استحضار هذه الأماكن الشعبية، يخضع الى تاريخها النضالي الطويل لمقاومة العسف والاضطهاد بعد أن غادرتها «القيادات السياسية» الى «عاصمة الأسياد» وهذا الحضور لهذه المناطق الشعبية في النص هو الملاذ الأخير في رؤيا الشاعر، لذلك وجه النداء إليه بعد إدانة «قوى المعارضة» ومن هذا النداء يواصل إطلاق الأسى والأسف لأورد وتاريخها الحافل بالأفكار ويعد أن يكون قد سبب اللعنات على من يستحقها يوقن الشاعر أن لا فائدة من هؤلاء فيميل الى التاريخ على اعتباره الشاهد الحي على مآثر المجد عند أبناء أورد من خلال ما شيدوه من أوابد حضارية ما زالت قائمة تستنطق التاريخ بوجودها أبد الدهر فيقدم أسفه لها بالقول:

«أسفاً.. لأورد الباسقة تودع الجميع

وتلوح لنا من قمرة القيادة

بذيل كنفها الأبيض

لأورنا الصمراء

تفعم بعينيتها

شباب المقاومات الأرضية». (ص ٢٦)

ثم ينحني بتلوينة وداع الى ما تبقى من رجولة في تلك البقاع فيقول:

«لرجال مقاومة في الأهوار سلاماً.. سلاماً.. سلاماً

لأورد الصهيل المقترب سلاماً.. سلاماً.. سلاماً

إذ تضرب لنا موعداً قرب أنقاضها،

صباح عراق قادم.. عراق آخر.. سلاماً أورد». (ص ٢٦)

تلك هي «سراة أخرى لأورد» والتي كانت بمثابة افتتاحية لقصائد المجموعة الشعرية، أثرتنا تحليلها وحدها، لأنها تمثل خزين التجربة الشخصية للشاعر علاء مسبوكه بهذا الأداء الشعري، ساحية ظلال رؤاها على بقية القصائد.

الهامش

١ - لمزيد الاطلاع على «الأبونية العراقية» نراجع بحثنا «الأبونية- ايون خاص من الفناء العراقي» والمنشورة في مجلة «النافذة الشهرية عدد ٤ صيف ١٩٩٢ دمشق.

هاجس التأصيل النقدي لدى عبدالمالك مرتاض بين وعي التراث وطموح الحداثة

قادة عقاق*

١ - مقدمة منهجية:

ليس من شك في أن مشروع الاستاذ الدكتور عبدالمالك مرتاض في مجالات البحث والدراسة والتأليف العلمي والأدبي، قد لا يحتاج الى تعريف وتشخيص بقدر ما يحتاج الى إعمال نظر وتدبر، وتعمق وتأمّل، ومساءلة، بغية تعميق الاستفادة منه، والاستفارة بإشراقاته المتعددة. انه مشروع أصيل يعلن عن نفسه من خلال منجزاته المتراكمة والممتدة على مدى ثلاثة عقود من الزمن، ويقنع القراء والمتابعين والمهتمين والمختصين على السواء بما لقي صاحبه فيه من عنت وجهد ومثابرة قل نظيرها، وتصميمات وتطويرات تقدم أبلى الأدلة وأكثر الحجج مصداقية على تميّز هذا المشروع، وخصيسته وغناؤه، وفراة صاحبه ومشروعيته العلمية بين الباحثين المعاصرين، لما يتميز به طرحه - وبخاصة في مؤلفاته الأخيرة التي اغتدت تموز تلك الغزوة النقدية التفاعلية التي تزأج بين مكتسبات الإرث المعرفي العربي القديم ومعطيات المعرفة الغربية ذات التوجه الحداثي - من تماسك فكري وفعالية علمية ودقة منهجية ووجاهة معرفية.

إن مسارا نقديا بهذا الغنى والسعة والثراء، وبهذا الامتداد الزمني الشاسع، وبهذا التعدد المعرفي الثري - الجامع بين أسئلة التراث وعمله وحداثة المعرفة الوافدة والمتطورة باستمرار - المستلزم لبعض ما تركه العلماء، والمستلزم لبعض منجزات الحداثة الغربية، والمكثف لها مع الذوق العربي الأصيل، والطرح العربي الخالص، لهو مسار تتعذر الإحاطة به في مقال كهذا

لذلك سنقتصر على إثارة بعض القضايا الجزئية، وطرح بعض الاشكالات العامة، وتحديد بعض المعالم الرئيسية - دون الدخول في التفاصيل التي تستحق دراسات مستقلة ومثانة - والتي تتعلق بقرارة الاساذ الدكتور عبدالمالك مرتاض التي تريد أن تكون عربية الذوق أصيلة الطرح، فيما هي منفتحة على

* كاتب من الجزائر

أنفاق الحداثة الغربية ومعطياتها المتراكمة والمتغيرة باستمرار، وذلك من خلال نزوعه الدائم للجمع بين رافذي التراث والحداثة، سواء في مقارباته النقدية المتعددة للنصوص الأدبية بمختلف أجناسها (١)، أو في تحديثاته المنهجية، أو في ضبطه المصطلحي، بدخلة تحت عنوان: (هاجس) (٢) التأصيل النقدي لدى الدكتور عبدالمالك مرتاض) بين وعي التراث وطموح الحداثة.

٢ - موضوعة المشروع

ضمن إطاره الثقافي العام:

وإذا كان من واجبا، أو بالأحرى من حقا في بداية هذه المداخلة موضوعة مشروع أستاذنا الدكتور عبدالمالك مرتاض، ووضعه في إطاره الحضاري العام ونسقه المعرفي الخاص، فإننا لن نجد أحسن من موقعه ضمن ذلك التوجه الحضاري الذي لا يمتنكر للذات - مثلية في التراث - ولا ينطلق على ثقافة الآخر الوافدة (٣)، من خلال ذلك الحوار المنهجي الذي يقيم بين القديم والجديد، ومن خلال ذلك التأصيل النظري والممارسة التطبيقية التي يقابل فيها بين بعض إشكالات التراث وبعض مسائل الحداثة المنهجية، كما فهمها وصاغها، مقترحا في خضم ذلك بفاهيم

جديدة تكمل النقص الموجود وتملاً الفراغ المعاني... وهذا بغية تأسيس بدائل معرفية، وصياغة نظرية - أو نظريات - نقدية وميتانقدية (٤) تكون قادرة على خلفة التفكير الأدبي السائد، وملازمة كل، أو بالأحرى جل مستويات للتحليل النصي وتأويلاته، سواء في علاقته بذاته كنظام لغوي رامن، أو في علاقته بمختلف الظواهر والأنظمة الأخرى المحيطة والمحاطة والموازنة (كالمجتمع والتاريخ والإيديولوجيا والثقافة السائدة...) عبر شبكة منهجية متعددة ومتجانسة

٢ - هاجس التأصيل المعري والتركييب المنهجي؛

ربما من أجل ذلك نجده، يميل في مقاربه النقدية - المتأخرة نسبيا - إلى التركيب المنهجي المفتوح والمنفتح عوض القراءة المغلقة المتفوقعة ذات المنهج الواحد، مزاولجا بين التراث البلاغي القديم ومعطيات السيميوطيقا الحديثة، وناهضا في خضم ذلك ومعمقا لحوار نقدي ومعرفي بين ما أنجزه التراث البلاغي واللغوي والنقدي العربي وبين تلك التصورات والآليات الحديثة التي يقدمها النسق المعرفي الغربي، حيث نجده يقول بصد هذه المزاجية وهذا الانفتاح، «من أجل ذلك وعلى الرغم من أن مسعانا في هذا النص، يحاول أن يتوقع في إطار السيميائيات، فإننا من ذلك لم نر بأسا من التحلل من هذا التوقع والانتشار خارج فضائه كلما رأينا ضرورة الإشباع النص بالتحويل» (٥)، ليرد قائلا: «... وقد رأينا أن نتوسع في مفهوم التشاكل لدى التطويق لينتقل من مجرد اختيار لوجه واحد من القراءة إلى شبكة منهجية ذات قابلية للتعمق في بني النص واستخراج كل ما نود استخراجه منه، وهو مسعى جعلنا نتظاهر ببعض الأدوات البلاغية (٦) التي على الرغم من أنها نُمجت في نظرية الخطاب الآن إلا أن الحديث عنها في التفسيرات السيميائية يعني أنها لا تزال تفرض نفسها في بعض المواقف وخصوصا لدى تحليل نص أدبي تحليليا أسلوبيا سيميائيا» (٧)

ويبدو الباحث على وعي كبير بهذا النهج التركيبي الذي تصدر عنه قراءته، والذي يختلف في جوهره عن الاجراء التكاملي كما يشجع في بعض الدراسات النقدية المعاصرة، ولذلك نراه، ومخافة أن يتهم بالتلفيقية يؤكد قائلا: «على أننا لم نسطق في هذا الفخ إلا نادرا ويشي كامل من الوعي» (٨). انطلاقا من هذا التصور المنهجي المركب، نجده يتبنى كلمة (قراءة) عوض كلمة (نقد) لأن هذه الأخيرة في رأيه لا تعدو كونها «مجرد قراءة شخص محترف لنص أدبي ما، والأدوات التي يصطنعها في فهم النص، أو قراءته، أي تأويله هي (التي

تحدد معالم التحليل الذي ينشأ عن مسعاه الأدبي» (٩) ولكي يعطي الباحث لهذا التصور المنهجي المتشاكك مشروعيتها العلمية ويزنه الحضاري ومصداقيته المعرفية، نراه يتكى على بعض الأسانيد التراثية قائلا: «إن من المكابرة الزعم بأن المعاصرين اليوم وحدهم هم الذين اعتدوا إلى اشكالية القراءة السيميائية بكل إنجازاتها اللسانية وعلى تعدد حقول تأويلاتها المستكشفة» (١٠)، ذلك كما يتابع «بأننا نصادف قراءات أدبية تكاد تدرج اندراجا تاما في حقل السيميائية ولنضرب لذلك مثلا، لمن كان مفتقرا إلى أمثال تضرب له، بأعمال ترافية كشح المزوقي لنصوص حماسة أبي تمام، وكشح أبيات المتنبي لابن سيده ودرجة أدنى مقامات الحريري» (١١) مؤكدا أنه «إذا كانت محاولات هؤلاء تقوم خصوصا على التشاكل التحوي وهو أحد فروع التشاكل السيميائي، كما ورد في نظريات كيراس فإن هناك ملامح ترقى إلى ما فوق ذلك هنا وهناك» (١٢)، في هذا التراث العربي الزاخر

ولحل هذه الاسترجعية المزاجية بين التأصيل المعرفي المنغرس بعمق في تربة التراث والتحديث المنهجي السابح بحرية في فضاءات الحداثة الغربية، والذي يتبدى بوضوح في تلك المقابلات العديدة التي يقيسها بين بعض منجزات التراث اللغوية والبلاغية والنقدية وبعض الطروحات الغربية (الأسلوبية والسيميائية خصوصا) (١٣)، هي التي جعلته يمتح من معين التراث فيما هو لا يفتقر بصراعات الحداثة الغربية على اعتبار أنها الخلاص والمنتهى، ولذلك نراه يؤكد بجرأة وثقة بأن «هذه الأدوات الجديدة التي تطالعا بها كل يوم العلوم الانسانية، ليست غاية، فذلك تدبير مفلس في رأيه، وإنما هي مجرد وسيلة مطورة لرؤيتنا إلى النص، ومكملة للنقص التي كانت تغور مساعينا في التحليل للاقترب بأعضائنا إلى نحو الكمال» (١٤)، ولذلك فلا ينبغي لها - أي هذه الأدوات الجديدة - كما يجترح «أن تستأثر بالتفرد والترعب على عرش المنهجية» (١٥) لدينا.

من هذا المنطلق الواعي الذي يبتغي الكمال في مقاربة الأعمال الأدبية، ويهدفولوج إلى أعماق النص الأدبي من خلال ملازمة جميع مستوياته الغنية والقبض على معظم مركباته اللسانية والإيديولوجية والجمالية والنفسية (١٦)، نراه يدب في تعامله مع النصوص على محاولة المزاجية أو المتأشلة أو المربعة بين جملة من الأجناس باصطناع القراءة المركبة التي لا تجتزئ بمنظور أحادي إلى النص (١٨)، لأن ذلك المنظور الأحادي - في رأيه - مهما كان كاملا دقيقا فلن يبلغ بالتحليل

مداه، ولن يظفر من النص بكل ما فيه.

ربما لهذا السبب، يجده يشغف العناوين الرئيسية لبعض دراساته الأخيرة، بعنوانين فرعية تنفي عنها أحادية المنهج وتؤكد هذا التراكم المنهجي المتعمق وتدل عليه (١٩). إن هذا الأזורار- الذي يبديه الباحث- عن التمسك بتقنيات منهج واحد على أساس أنه هو وحده الأنيق والأجدر أن يتبع من منطق تعسبي، والذي يراه اتجاهًا أخرق ومسعى أخطأ (٢٠)، لكونه ينفي عن الأدب جماليته، ويجنح به نحو الجمود والتفوق، إن هذا الأזורار، هو ضرورة معرفية تجد سندها القوي في تراث العربي وحداثة الغرب على حد سواء، حيث تميل الاتجاهات المعاصرة، كما يؤكد «إلى التركيب المنهجي لدى قراءة نصها مع محاولة تجنيس التركيبات المنهجية حتى لا يقع السقوط في فخ التلقيفية» (٢١)، من ذلك مثلاً تلك المزاوجة التي أقيمت بين البنوية والاجتماعية، والتي ولدت بموجبها (البنوية التركيبية) فخلصت البنوية من فجاجتها وميكانيكيته، وانفذت أيضاً الاجتماعية من طغيان المضمون على تحليلاتها، واستنتارته التام باهتمامها.

هذا فضلاً عن أن معظم المناهج التي تصور في الساحة النقدية «موروث بعضها من بعض وقائم بعضها على بعض فلا البنوية ولا النسانية، ولا السيميائية ولا الأسلوبية نفسها، تستطيع احداهن أن تزعم أنها ناشئة من عدم، وأن كل أدواتها التقنية، ومصطلحاتها المفاهيمية جديدة. فاللسانيات قامت على جهود النحاة وفههاء اللغة وحتى المعجميين، كما أن الأسلوبية على الرغم من أنها فرع من اللسانيات تصنفها، إلا أنها قامت على أنقاض البلاغة بفروعها الثلاثة: البيان والمعاني، والبديع، ولم تقم البنوية إلا على جهود الشكلانيين الروس وجهود دي سوسير على حين أن السيميائية هي خليط من اللسانيات، والنحويات وربما البلاغيات، لأن التشاكل (isotopie) بأنواعه الذي اهتدى إليه قرياس لا يعدو أن يكون تجسيدا لمساح ذهنية كانت تتردد على ألسنة البلاغيين، وكل ما في الأمر أن المساعي المعاصرة تقسم بتقنيات أدق، ومنهجية أكثر صرامة» (٢٢).

كما أن هذا المنفور من أحادية المنظور القرآني وانغلاقه، والنزوع نحو التراكم المنهجي والإيمان المطلق بعطانية النص وانفتاحه، والذي يقيّمه الباحث بوعي عميق ويدافع عنه بحماس، يجد سنده القوي: أيضاً- كما سبق الإشارة أعلاه- في التراث العربي، حيث نجد العرب كما ينص «من الأمم التي علمت بفتح النص وعطانيته بحيث نلفهم بولون ابلاعا

شديداً ببعض النصوص كما حدث مثلاً لشعر المتنبي الذي وصلنا من التراث أكثر من ثلاثين قراءة أشهرها قراءات ابن الأثير وابن جني وابن سويد... وأبي حيان التوحيدي والشريف المرتضي» (٢٣) وغيرهم. ومثل هذا أيضاً يقال في حساسة أبي تمام ومقامات الحريري على نحو ما. ومثل هذه المساعي في رأي الباحث، لا تعنى «بلغة عصرنا إلا بجمعانية القراءة أو تعدديتها بحيث أن كل قراءة تمثل وجهة نظر معينة، فهذه قراءة نحوية، وتلك قراءة لغوية، وثالثة أسلوبية، وأخرى تفرع مفرعا آخر... وهلم جرا» (٢٤) ليؤكد من جهة أخرى قائلاً «ثم إن داخل القراءة النوعية الواحدة قد تتولج جملة من القراءات كما يحدث في تأويل بيت من الشعر نحوياً» (٢٥) كان هذا بشأن القراءة من حيث تراكيبها المنهجية وتجانس آلياتها التحليلية، فهاذا بشأن سبك المصطلح وتولده وتأصيله في مشروع الدكتور عبدالمالك مرتاض النقدي؟

٤ - إشكالية توليد المصطلح وتأصيله:

إن الوعي (٢٦) المنهجي الأصول والأفق المعرفي المنفتح، الذي واجه به الاستاذ الدكتور عبدالمالك مرتاض إشكالية قراءة النصوص الأدبية، الأدبية، من حيث منهجية، المقاربة وتقنياتها وآلياتها، هو نفسه الذي واجه به إشكالية السبك والضبط المصطلحي (٢٧)، من حيث حدوده وأفاقه وأجراماته التطبيقية وحدود هذا الإجراء، ومن ثمة التساؤل عن قابليته- المصطلح- للاندراد في حقل معرفي معين وخاص، أو إمكانية انتشاره خارج هذا الحقل وملامسة حقول معرفية أخرى قريبة أو بعيدة.

لقد وظف الباحث بقصد التغلب على هذه الإشكالية وتجاوز عقيباتها، مجمل ما حبلت به العربية من آليات اصطلاحية، كما استثمر معظم ما يمنحه المعطي الفيلولوجي العربي من إمكانيات هائلة للتوليد المصطلحي، كالتشاقق والنحت والتعريب والاحياء، وغيرها، بما في ذلك محاولاته المضنية لتذليل مشكلة السوابق واللاواق التي تفتقر إليها اللغة العربية في مقابل اللغات الأوروبية باعتبارها لغات إلصاقية، تعقد بطبعها نظام السوابق واللاواق (Professe et Suffixes) في تشكيل معجم كلماتها (٢٨)، مراعي في ذلك قوانين اللغة العربية ومحترماً قواعدها في معظم الأحيان، وخارقاً إياها في أحيان قليلة ولضرورة معرفية ودلالية بحثية، كالنسبة إلى الجمع (موضوعاتية، لسانياتية، مستويات...) (٢٩)، بالإضافة إلى اصطلاحات تقنية لنحت كائنية لتوليد المصطلحات، ولكنها في الغالب الأعم قليلة في دراساته، لما يشيع فيها من غرابة عن



خصائص اللغة العربية وطرائق تركيبها، ومن أمثلة ذلك: (الركيزة الذي يقابل به المصطلح الأجنبي: (syntagme) ركب (وعين) والجدلفة: التجديد اللغوي المقابل للمصطلح الأجنبي (Neologisme) (البدعة، وهو مصطلح منحوت من الفعلين: بدأ وعاد، ليقابل به المصطلح الأجنبي: (Recurrence) وهي مصطلحات نجدها متواترة بصفة خاصة في كتابه (النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ الصادر عام ١٩٨٣ عن ديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر، و(شعرية القصيدة - قصيدة القراءة، الصادر عام ١٩٩٤ عن دار المنتخب العربي، ببيروت). ونجد الباحث يستند في معظم ما ذهب إليه في هذا الاتجاه، إلى جملة من المعايير أهمها: المعيار المعجمي (٣٠)، والمعيار الاشتقاقي (٣١)، والمعيار الفيلولوجي (٣٢)، ومعيار الشروع (٣٣)، بالإضافة إلى معيار الإحياء (٣٤).

إن نزوع الباحث وإصراره الكبير على التغلب على إشكالية توليد المصطلح وضبطه وبالتالي تبينه، جعله يصطنع كالعادة على الصعيد الدلالي - وفي حدود منطلقات وأفاق مشرعه النقدي المزاج بين التراث والحداثة - حقلين مصطلحيين أساسيين: أحدهما بلاغي قديم والآخر الأسني حديث، فيما حفلت دراساته المتعددة في أحيان أخرى بطائفة مصطلحية ثالثة لا تكاد تندرج في أي إطار منهجي معين. (٣٥) ولئن كان الباحث قد تعامل مع الحقل الأول - البلاغي - تعاملًا حياديًا ظل فيه وفيها مرجعية المصطلحات التي يوظفها أمينًا للدلالات كما عرفت في القاموس البلاغي القديم فإنه وفي المقابل - وجرياً وراء هاجس التأسيس والتأسيس - اختلف في طريقة تعامله مع الحقل الثاني - الأسني - «بين الوفاء للمرجع والحياد عن الدلول الأصلي والتوسع فيه وإسقاطه على المرجعية العربية التراثية» (٣٦).

كما كان يتردد في الآن نفسه بين حرصه على انتماء المفهوم المصطلحي إلى إطاره المنهجي، والحياد في أحيان أخرى قليلة عن هذا الحرص، من حيث نزوعه نحو طعيم مصطلحات المناهج الأسنية المعاصرة (السهيمانية والأسلوبية مثلاً) بوحداث مصطلحية بلاغية (كالنسيج، والضرب وغيرها...) (٣٧) بالإضافة إلى هذا فإنه لم يكن ليكزم نفسه في أحيان أخرى ببعض المصطلحات التي كان يعلن مسبقاً - سواء في العناوين أو في المقدمات المنهجية التي يصدر بها دراساته - أن قراءته تندرج ضمنها، كما يشيع ذلك في بعض دراساته التفكيكية التي نجدها «فقيرة من حيث ما يشيع في الدراسة التفكيكية من مصطلحات خاصة كالاختلاف والأثر والمضاف...» وغيرها.

والحق أن الدكتور عبدالمالك مرتاض كان من أكثر النقاد العرب وعياً بأهمية المصطلح ومكانته داخل الخطاب النقدي، ومن أشدهم حرصاً على تجزيه وتأصيله، وضبطه ومراجعته، سواء من حيث الحد أو من حيث المفهوم قبل الخوض في الممارسة والتطبيق. لأنه كان - فيما نقد - على وعي كبير بأن نواة المنهج وليه هي المصطلح، وأن الفضل في ترجمته أو تعريبه عبر تأصيله وتأثيله، ضمن طرائق فيلولوجية ومعرفية هو فضل في مواجهة الخطاب الأدبي، وبالتالي المسار النقدي عموماً. بالإضافة إلى هذا، فإن حرصه البالغ على الاهتمام بالمصطلح ومراجعته الدائمة والمستمرة عبر تصحيحه وتطويره، (٣٩) والاجتهاد في صياغة تحليلات موضوعية بشأنه، تكفل مقاربة نقدية صحيحة، وممارسة تطبيقية موفقة وسديدة، كان الدافع إليها ذلك الخلط وتلك الغوص في المصطلحية التي تعج بها الساحة النقدية العربية الحديثة، نتيجة غياب تنسيق عربي جماعي موحد في هذا المجال (٤٠).

ولعل أبلى مظاهر التأسيس والتأصيل النقدي في مشروع الدكتور عبدالمالك مرتاض، سواء في المنهج أو في المصطلح، هو أن معظم دراساته - كتباً ومقالات - تنصدها مقدمات منهجية غاية في الدقة، توضح تصوّره العام للإشكالية المطروحة وتستوفيتها حقاً من التأطير والدرس والتحصيص، والضبط والتدقيق والتخصيص كلما دعت الضرورة إلى ذلك.

وختاماً لا نملك إلا أن نقول، إن العتق للمسار النقدي للاستاذ عبدالمالك مرتاض عبر مراحل متعددة، وعبر مساراته المتداخلة، يدرك بيسر أن الرؤية النقدية لديه سواء في منهجيتها أو في مصطلحياتها، مرّت عبر مخاض عسير تلاقح فيه التراث العربي بالحداثة الغربية. إن هذه الرؤية وبذلك المواصفات الألفة الذكر، هي محصلة طبيعية لثقافة مزدوجة مكيّنة - تراثية وحداثية - ولولادة تجارب عديدة في البحث المتواصل، والتحرّي الدائم، والتجريب والتطوير والتعديل المستمر، وإعادة النظر فيما أنجز بغية إكساب طرائقه التحليلية حجة قوية وبرهاناً دامماً واستقصاء عميقاً ينشد الاقتراب إلى تحول الكمال (ولو أن الكمال غير موجود في العلوم الإنسانية).

فمن هذه الخلفية التراثية الغربية، ومن هذه الأفاق الحداثية المنفتحة على الآخر، ووفق تلك المنطلقات المنهجية، أسس الدكتور عبدالمالك مرتاض لمشروع رؤية نقدية جديدة تبغى التأصيل فيما هي تروم الإبداع والتفرد والتجديد، ونعتقد أننا لن نكون مبالغين إن زعمنا أنها - هذه الرؤية/ المشروع - تمثل

قفزة نوعية وإنجازاً مهماً في الدراسات النقدية العربية الحديثة، سواء من حيث صرامتها المنهجية، أو من حيث تماسكها الفكري وفاعليتها العلمية ووجهة طرحاتها، أو من حيث تأصيلها النقدي وتبنيها المعرفي، ولغتها المعقولة الواصفة، والتي تنضج نضاعة وفصاحة وإشراقاً.

يقدم هذا المشروع الجاد، الذي حاولنا استكشاف بعض تخومه، وارتياح بعض تضاريسه، وملامسة بعض نتوآته، والكشف عن بعض ألبانته، نموذجاً حياً على ذلك التفاعل الخصيب بين معرفة تراثية موعلة في العراقة ونسق حدائي جانح دوماً إلى التطور والتجدد.

الهوامش

١ - نظير في هذا الصدد إلى أننا اعتمدنا في صياغة بعض أفكار هذه المقدمة الهوسية على دراسة مطبوعة أعدتها الباحثة المعرفي (بشير فكري) حول الاتصال بالنسق (محمد مفتاح)، لذلك وجد التثوية

- ١ - تجدر الإشارة إلى أن قضية الأجيال الأدبية أصبح الآن غير معترف بها في طائفتي الحدود بين جنس أدبي وأخر
- ٢ - نقصد بـ (الهواجس) ذلك التلقل المعرفي والهم المضاري الذي يلبس التجربة النقدية ويوجع مساره
- ٣ - إن هذا التوجه الذي يجمع بين التراث العربي والعدالة الغربية ويقابل بهما هو توجه سائد عند كثير من النقاد والفكرين العرب المعاصرين ومنهم على سبيل المثال لا الحصر: حامد أبو زيد، في كثير من دراساته، ومحمد عفتا في بعض الدراسات، ومحمد عبد الجباري والدكتور فايز الداية، وأحمد نعيم الكراعي وعاطف القاضي وغيرهم
- ٤ - ميقاتندية على غرار (لغة اللغة (Meta-Langage) نقصد بها، نقد اللغز أو تلك اللغة النافذة للنفذ، أو بمعارية أخرى، وكما يصطنع الباحث نفسه، القراءة، وقراءة القراءة (Meta-lecture) وقراءة - قراءة القراءة (Meta-Metalecture)، أنظر مقدمة القراءة وقراءة القراءة خوص في إشكالية المفهوم، مجلة (علامات) جدد ١٩، ج ٥ - مارس ١٩٩٥، ص ٢١٢، وما بعدها
- ٥ - عبدالمالك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري (النص من حيث هو حقل للقراءة)، علامات، ج ٥، ص ٢٠، ربيع الأول ١٤١٢، سبتمبر ١٩٩٢، ص ١٤٦

- ٦ - التشديد هنا
- ٧ - عبدالمالك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، المرجع السابق، ص ١٤٦، ١٤٧
- ٨ - م، ن، ص ٩١٧
- ٩ - (١٠) - (١١) - (١٢) - ج، ص ١١
- ١٠ - انظر على سبيل المثال مقال (نظرية التقابل بين الحدائق الغربية والقرات العربية) ومقال (بين السمة والسيميائية)، مجلة تجليات الثقافة، ع ١، ١٩٩٢، ص ٢٠٩، جامعة وهران، معهد للغة العربية وأدبها، الجزائر.
- ١١ - وغيرها من المقالات الأخرى في بعض الدوريات العربية
- ١٢ - (١٤) - (١٦) - (١٧) - (١٨) - عبدالمالك مرتاض التحليل السيميائي للخطاب الشعري، علامات، ج ٥، ربيع الأول ١٤١٢، سبتمبر ١٩٩٢، ص ١٤٥
- ١٣ - ن، قول ١، دراسة سيميائية تعكيفية لقصيدة (ابن لولاي، لمحمد العميد أن خليفة العام ١٩٩٢، من ديوان الميطوعات الجاهلية المبركة الجزائر
- ١٤ - كتابه ألف لولة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لمكانة حمام بغداد، الصادر عن عام ١٩٩٣، من ديوان الميطوعات الجاهلية المبركة
- ١٥ - وكتابه تحليل الخطاب السري (معالمه تعكيفية سيميائية مركبة لرواية زرقاق العذق، الصادر عام ١٩٩٥، من ديوان الميطوعات الجاهلية المبركة وغيرها من الكتب الأخرى الشبيهة والمتشابهة لهذا المنهج المرمك
- ١٦ - ينظر: عبدالمالك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، المرجع المذكور سابقاً، ص ١٤٥
- ١٧ - ج، ن، ص ١٤٤، ١٤٥
- ١٨ - ينظر: ج، ن، ص ١٤٥
- ١٩ - م، ن، ص ١٢١، وينظر أيضاً محمد آل ياسين، تحقيق شرح مشكل أبيات المتنبي لابن سيدة، ١٠٠٩، المقدمة، نشر وزارة الأعلام، بغداد ١٩٧٧

- ٢٤ - عبدالمالك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، (م، ن)، ص ١٤٥، ١٤٦
- ٢٥ - م، ن، ص ١٤٩
- ٢٦ - بعد الوهي بحسب تعريف برعمون له وسيلة حياتية، وقدرة على الاملاات من الجاهل - أي بمثل الفكرة التي هي راعية من حيث هي حاضرة ومباشرة أيضاً أنظر: جان بول سارتر، التحليل، ترد نظمي لوقا، الهيئة للكتاب ١٩٨٢، ص ٤٢
- ٢٧ - المصطلح النقدي، هو ضرب من ضرب التخصص في جانب معين من جوانب الحركة النقدية، والأدبية، بالإضافة إلى كونه منظورا خاصا من مظاهر تطور الفكر الأدبي العام وهو فضلا عن ذلك دالة خاصة تنتقل بموجبها النقطة من معناها العام إلى معناها الخاص، ما يسكبها صفة الاختصاص أو التخصص مع وضوح في المعنى وبلقة في الدلالة وشمولية في الاستيعاب
- ٢٨ - لكن في المقابل ننتقل للغة العربية، وباعتبارها لغة استشفائية، فدره كبيرة على الاستخدام الداخلي لمختلف العمليات والمصطلح في تجربة (عبدالمالك مرتاض) النقدية، خطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى جامعة فلسطين سنة ١٩٩٥، ١٩٩٦، ص ٢١٢ وما بعدها
- ٢٩ - المعيار المعجمي ويعني تلك العملية التي تلقف من خلالها على دلالة المصطلح وجذوره في التعاميم العربية والعربية القديمة منها والعدلية على السواء
- ٣٠ - المعيار الاشتقاقي باعتباره وسيلة فعالة من وسائل نرد اللغة وتوالد وتمازجها وتماثل وتكامل كلماتها، الذي الذي يعطيهما عنى وراءه وبكثما من التعبير عن المستحدث والحديث من أفكار ووسائل حياة
- ٣١ - المعيار القليلوي، والذي من خلاله نستطيع تتبع مدى سلامة وانتقال المصطلح لتخصصات لغة ما، ومدى فصاحته، وخضوعه لطرائق الوصع الفكري كما يشهدنا درس لغة اللغة
- ٣٢ - معيار الشيوخ ونقضي به مدى شيوخ المصطلح وبهيمته على الساحة النقدية من حيث التداول والاستعمال
- ٣٣ - معيار الأجيال، ونقضي به إيجاب بعض المصطلحات القرآنية القديمة وكما هي صيغة حالية، لنكون ملائمة لبعض إجراءات التحديث السيميائي
- ٣٤ - ينظر يوسف وغياشي، إشكاليات المنهج والمصطلح في تجربة (عبدالمالك مرتاض) النقدية، مرجع مذكور سابقاً، ص ٢١٢
- ٣٥ - (أ) التشديد هنا
- ٣٦ - وهذا جرب وراء التركيب المنهجي المشار إليه أعلاه، وتطلعا من الجعود والمنهج والتجربة النقدية، لإيجاد الصلح باستحالة موازنة أو مقارنة جنس أدبي دوماً بمنهج ثابت وروية أحادية، حيث نبهه بقول: "من الشعر أن تأتي ذلك فنجد ما في الجش الأدبي المتميز ليرد عن التطلع إلى تأسيس كل شيء على المنشود، ينظر كتابه
- ٣٧ - تحليل الخطاب السري، (م، ن)، ص ٢٠، وينظر أيضاً يوسف وغياشي، المرجع المذكور سابقاً، ص ٢١٢
- ٣٨ - ينظر على سبيل المثال مقالاته (نظرية التابلع بين الحدائق الغربية والقرات العربية) و(بين السمة والسيميائية)، تجليات العدالة، ع ١، ١٩٩٢، ص ٢٠٩، يونيو ١٩٩٢، في التتالي، جامعة وهران، معهد للغة العربية وأدبها، الجزائر
- ٣٩ - يوسف وغياشي، إشكاليات المنهج والمصطلح في تجربة (عبدالمالك مرتاض) النقدية، ص ١٤٦
- ٤٠ - هناك الكثير من المصطلحات التي ترجمها أو عرّبها في مرحلة سابقة مثل (الخطاب)، (العلامة، الألفية)، ثم عام وظلّني لبعض الحسابات المعنوية، أخرى، فمن التفتليل أنظر تحليل الخطاب السري، وغيرها من المقالات المنشورة في بعض الدوريات العربية
- ٤١ - هناك مظاهر نقدية لهذا الخطط كالتراجم العربية المستقلة للمصطلح الأجنبي، المراد، أو كالتصميمات الواردة لمصطلحات أجنبية مستقلة، فمنه، من التخصص في هذا المجال نرى بعض الدراسات والمعاجم المشوية إلى ذلك والتي حاولت تقويم هذا الانعوجا ومعالجة هذا الخطط، وهي كثيرة ومتعددة، ومنها على سبيل المثال
- ٤٢ - محمد حملي خليل، دراسة تقويمية لمصيلة المصطلح اللساني في الوطن العربي، ضمن وثيقة (تقدم للسانيات في الوطن العربي)، دار الغرب الإسلامي، بيروت ١٩٩١
- ٤٣ - عبد السلام السدي، قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس ١٩٨٤
- ٤٤ - سمير الزوي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، الدار التونسية للنشر ديوان الميطوعات الجاهلية المبركة، تونس، الجزائر، دت
- ٤٥ - رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للتخصص (عربي، إنكليزي، فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، ط ٢٠٠٠

الكلاسيكية الموسيقية والغنائية العربية في ذمة صن؟!

غادا هؤلاء السمان *

الجدل والمقاربة والسجال المفتوح بين السباحين والمؤرخين والمشتغلين جدياً بهذا الغمار يؤكد أهمية - الموسيقى العربية - التي شغلت الباحثين والدارسين الذين اشتقوا لها تسميات عدة منها (الموسيقى العربية الكلاسيكية - الموسيقى العربية الفصحى - الموسيقى العربية المقامية - الموسيقى العربية الشرقية - الموسيقى النغمية الشرقية - الموسيقى العربية الأصلية - الموسيقى العربية الطرية - الموسيقى العربية الإيقاعية، ... الخ). ويبدو أن هذه التسميات وسواها قد ساهمت إلى حد بعيد في تكريس الجملة الموسيقية الشرقية العربية - المتقنة - جملة فنية لها مصداقيتها ومدارسها وتقاليدها ومواقفها وأهدافها ومبدعوها. وتعتبر الموسيقى لغة حيّة وعلماً قائماً بحد ذاته له قواعده وأأسسه وأصوله ومناهجه ومدارسه منها (الكلاسيكية - التراثية الشعبية / الفلكلور أيضاً (الرائجة وهي تنحصر في مجالين هما (الرصين والفخيف) والكلاسيكية حسب ترجمتها عن القاموس الفرنسي le ruse تعني «الفني الجيد الذي مضى عليه زمن واستطاع أن يصمد مع مرور الزمن وقد تحول إلى مدرسة يحتذى بها

أن تضيق الملامح الفنية أو أن تنحصر أو تتماهى أو تندمج، كما نشهد اليوم، فلا ريب أنه تخطب آخر في الهوية لا يقل شأنًا عن المخاطر التي تحيق بالمنطقة، وليس سواها العربية طبعاً، ولابد من التنبيه لعواقب التفاضل المستقبلي، والانكاسات السلبية التي تنجم عن ضياع السمات الفنية الصانعة للحضارة والمؤسسة لتاريخ أمة نظير سواها. أهمها خواء المغزونات الحضاري الذي هو في حقيقة الأمر، واحد من الواجبات الثقافية التي تتطلب المتابعة والتدقيق بجهد وأمانة وإخلاص والتفاني لتظهر وتصدير أصدق الحالات، وذلك لخلق موروث حقيقي للجيل بل للأجيال القادمة.

فالغن مويّة، والهويّة لا تفر إلا بالترامك الانتاجي والزمني، المستمد والمركز على المبادئ والقيم، كعمل خلاق وأخلاقي في آن.

ولاشك أن الموسيقى هي الوجه الآخر للحضارة أي كانت كينونتها الإبداعية عربية أم غربية فالموسيقى الغربية الكلاسيكية التي مرّت بعدة عصور كان أهمها عصر (الفرينكولتين) ثم عصر ال(الرومانتيك) ثم عصر (البيانو)، ثم عصر ال(الجاز) بعده عصر ال(البلوز والروك والبوب... الخ). تعتمد في انشاءاتها اللحنية على (الميجور والمينور) لرسم احداثياتها الموسيقية، بإمكانية لصنية أحادية تسمى النغمة ال(ارتوناليس) أو الطونالية والطنينية. في حين نجد أن الموسيقى العربية (الكلاسيكية الفصحى) تمتاز عن هذين المقلين الغربيين بال(النصف صوت وثلاثة أرباع الصوت وخمسة أرباع الصوت) وربما حتى اللانهاية الرقمية في التصنيف الجزئي، مما أفسح المجال واسعا للخلق والابداع وحرية الخيار المقامي، وتعدد النغمات وتنوعها التي تتماشى والحالة الإبداعية عاطفية كانت أم عقلانية أم روحانية أم وجودية أم وجدانية أم جديّة التي تبلغ حدّ القلبي الصوفي في بعض الإبداعات اللحنية، وهكذا تمكنت فعلاً من ايجاد هويّة موسيقية خاصة سميت بعدة نغوت وصفات وأسماء وألقاب ومصطلحات أقر ببعضها ولا يزال البعض الآخر منها قيد

* كاتبة من سوريا

ومتين الخبرة إضافة للصوت الجيد أصلاً وقد برع في هذا المجال كل من (محمد القبانجي وناظم الغزالي وانعام محمد علي وغيرهم) وأيضاً ثمة في مصر حركة فنية ساهمت في اغناء رصيد الفن العربي عموماً والفن الموسيقي خصوصاً وقد غنيت بما عُرف بالأندلس والموشحات الكلاسيكية والتقليدية ومن رواد هذه المدارس (الشيوخ سلامة حجازي وماري جبران وصالح عبدالحى ومنيرة المهدية وألحظ وغيرهم) وفي الستينيات والسبعينيات دخلت التقليدية الكلاسيكية المرحلة للتجديدية (محمد عبد الوهاب وأم كلثوم وعبدالمعلم حافظ وأسماهان وسعاد محمد وليلى مراد وفايزة أحمد ومحم فؤاد وكارم محمود وآخرين...)

غير أن الموسيقى العربية لم تسجل حضوراً منفرداً بمعنى أنها ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالكلية، فكل جملة موسيقية لحنية تعتبر قلباً موطناً توطئياً مرادياً مع الجملة الكلاسيكية (الشعرية) فصيحة كانت أم محكية، لهذا كانت الأغنية ملأ الجدل والبحث في كل عقد من الزمن، أو حقبة من العطب، فأم كلثوم مثلاً تعتبر صورة لعقبتين فنييتين، الحقيقة الأولى أم كلثوم والقصصي والسنباطي، تختلف تماماً عن أم كلثوم محمد عبد الوهاب وبلخس حندي وسيد مكايي وغيرهم.

وهكذا نجد أن الجبرة المبكرة في المزج اللحني المقامي لصنع الموسيقى التقليدية آنذاك قد سهل الانزلاق البنية اللحنية عن السلم الموسيقي العربي، كما قلص المسافات المتنوعة وأهزل الدرجات المقامية التي كانت فيما مضى هاجس الملحن لصنع اللحن وهاضمة ان الدراية والموعية والمهارة والبراعة كانت الدافع الأساس للتعامل مع المقامات الموسيقية العربية بشكل عشقي أولاً وأخيراً، والتي يجعلها اليوم أكثر من ٩٠٪ من العقليين يشغف على عالم الغناء والذي يروج لهم المسامرة والتجار بشكل مرعب على حساب الفن والذائقة والهوية، إذ يخفق هؤلاء بمعرفة الصد الأدنى من المقامات الموسيقية المتداولة في التأليف اللحني أهمها (مقام الصبا ومقام الرست ومقام الحجاز والبهات والهوازين والعراق والخصاق... الخ). نجد أن التأليف الموسيقي الغنائي اليوم يقوم على الخط الأيقاعي والاستيراد العشوائي للقبائل اللحنية الغربية، والاستعراض الجاني للتقنيات الالكترونية واهل جرا.

الغريب في هذا الأمر أن موجة (التهجين) حالياً لا تقتصر على مطربي (الطرفة) وإنما تعدت لنجوم الطرب في العالم العربي مثل (وردة الجزائرية وميادة الحناوي وعلي الحجار وآخرين).

وخاصة بعد شيوع الظاهرة (الشرنوبية)، في حين نجد أن (ماني شاكر) استطاع الحفاظ على لونه الرومانسي الطربي مثابراً على تركيز الأصلح إذا لم تقل الأجود.

ويلاحظ أن اللون الموسيقي الغنائي السائد في المغرب العربي ككل، لا يزال قيد الحماية المحكوم بإيقاعات مميزة ومختلفة لا يصلنا عنها الشيء الكثير، لأنه لا يزال داخل حدوده الجغرافية، لم ينطلق منها إلا بعض الأصوات الجادة التي استطاعت أن تتجاوز محيطها بحكم بعض الريسيتالات التي تقام في عموم المنطقة العربية منهم

الأخرون وهي مأخوذة من كلمة (classe) أي الصف، وهكذا اتسع الصف وأصبح مدرسة لم تعد الكلاسيكية منهاجها الأوحد بل صارت (التقليدية) ستمها الاشتقاقية التي حافظت على أصالتها وعراقها مع بعض الاجتهادات الذاتية التي تتجلى في (التفريد والارتجال). ويجمع حملة لواء الموسيقى العربية الأصلية على أنها تتصل بقطبين حيويين جداً يوفران الشحنة الإبداعية فيها، الأول

اللغة العربية التي تحمل في كل حرف من حروفها الإبداعية الثمانية والعشرين، الدلالة والوزن والإيقاع والحالة التي تسمح بالقطعية - العروضية - حيث تشكل التفعيلة الوزنية والتي تقترن اقتراناً وثيقاً بالصيغة اللحنية ك(العرج، والحزن، والاقلام، والتقهقر، والحث، والتروي، والتصعيد، والتأمل...) الخ.

الثاني: أحكام التجويد وأصول الترتيل القرآني، والواضحة الدينية، كل ذلك كان أساساً لتنهيد الحاسة السمعية، وصلها كعطل ضروري لتغذية النفس وارضاء الروح، وإن أول آلة موسيقى عرفت كل مرابا الموسيقى وخصائصها هي الحنجرة البشرية التي تجيد تجسيد المقام النغمي، كموسيقى لحنية وأداء موسيق دون الاتكال على أي آلة لحنية غير الحنجرة، وخير مثال على ذلك المقرئ الشيخ (عبدالمعطي عبدالمعطي) الذي يؤدى التجويد القرآني بإطراب بالغ، وتفريد لا يعادلها، إذ يبلغ وقعاً في الذائقة والنفس والروح أبعاداً يصعب على الكثيرين بلوغها بذات العمق والدلالة والتجلي. أيضاً نلاحظ الموسيقى اللحنية المقامية في (الأذن) الذي يرفع في المساجد لتحديد أوقات الصلاة والذي يعتمد مقام الحجاز ويتيح إمكانية عرض الغرب الصوتية ومهارة الفجوال بين (الجواب والقرار) بشكل صريح وواضح. ومن هنا نلاحظ أن الأذن العربية التي أجادت الفصاحة اللغوية الغليظة، امتازت أيضاً بالبالغة الموسيقية من خلال مرونة الأوتار الصوتية والتي جاءت الآلات الوترية على شاكلتها متنوعة ومضوعة، خلاف الآلات الموسيقية الغربية التي تعتمد النفع والأصابع بحركات محدودة، لا تسمح للمؤدي خارج نطاق الملحن أن يتفرد أو أن يرتجل نهائياً.

لهذا نجد أن الرعيل الأول للموسيقى العربية الذي عرف (فصاحة اللغة وبلغة الموسيقى واصل التجويد وقواعد الانشاد) قد صمد حتى يومنا هذا وقد رسخ بصمته كالوشم على جدران الذاكرة ك(صالح عبدالحى وعبدالمعطي الحناوي وزكريا أحمد والقصصي وغيرهم...) وقد ساهم أيضاً تنوع البيئة العربية وتعدد لهجاتها، باغناء الألوان الفنية وتنوع قلوبها الموسيقية التي عرفت حسب المناطق وطبيعتها، ففي بلاد الشام اشتهرت (الميجانا والدلعونا والمعنى والعقابا والموال... الخ) كما انفردت حلب بما يسمى (القدود) لوفرة المقامات والأصوات الجيدة مثل (محمد خيرى وصباح فخري وصبري العدال وأديب الدايع وآخرين...)، كما ازدهرت في العراق (المقامات العراقية والمقامات البغدادية) وعرف هذا اللون الغنائي رواجاً لافتاً حتى يومنا هذا وخاصة ان من يؤدى هذا اللون الغنائي يتوجب عليه إتقان الآباء

(عبد الوهاب الدكالي - سلاف ولطفي بنشناق) في حين تميزت الموسيقى الجزائرية عن سائر المنطقة المغاربية العربية والتي عرف فيها اللون (البديوي والوهراني والراي) من خلال لون الراي الذي شاع ليس في المنطقة العربية فحسب، وإنما في عالم الغرب أيضا الذي استقبل العديد من مخني الراي وساعد على انتشارهم العالمي مثل (الشاب سامي والشاب خالد وسواهم) ولحمل المرح الشروع في موسيقى الراي التي تستند على لغة مزدوجة هي (العربية والفرنسية) وربما البربرية والأمازيغية كذلك) وهو استنادا أصيل نسبة إلى خضوع الأرض الجزائرية إلى (١٢٨) سنة من لفرنسة، مما فتح الأنظار على شيوع نمط الراي لتقليده والعمل على غراره كالمزج والخلط باستسهال مشين، لتسريع الخطى نحو النجومية والعالمية، إلا أن التمثل كان واضحاً ومرعباً

يقول القول أن الموسيقى العربية الكلاسيكية اليوم تعاني من أزمة وجود هوية شأنها بذلك شأن الوجوه الأخرى من القضايا المعقدة في عالمنا العربي، تحتاج إلى بحث ودأب لتجديد ملامحها وتأكيدا بعيداً عن الطفيليين والغبيثين باسم الفن، وباسم الحداثة، وباسم التجريب

ونستطيع تبين غنى المقامات العربية الموسيقية المقامية للحنينة وتعبيرها أمام محدودية الموسيقى الغربية ولقياساتها الصاخبة نسبياً ومن هنا كانت فكرة الفن للفن محض تبادل لثقافي وتواصل معرفي وتآلف حسيّ وجداني، روحاني، واع، منسجم همه الأول احترام التجربة كمحاولة شخصية ومن ثم احترام الذائقة المتلقية على اختلاف شريحاتها وسوقها، وفي مقدمة هذا كله كان الارتقاء بالفن والراقي بالذائقة حين كان الفنان يرى أن الموسيقى هي مفتاح آخر من مفاتيح البحث والتجلي والكشف والانضباط الطوعي، ويؤيد بعض المنظرين المصلحين رؤيتهم عن قيمة التعمق في الحس الموسيقي والتأمل المعرفي للدلول الكلامي والمقامي بما يسمى (الومضة) بل ويضيفون مصطلح متعارف عليه فنياً عرف بـ(الكوما).

والسؤال الذي يفرض نفسه اليوم، هل ما يقدم من تجارب دمج وتجريب في الموسيقى والألحان حالياً هو نتاج عبثي أم يقدم لذلك تالفة ومنتهية الصلاحية حيث تتفاعل معها الجموع وتحشد للرقص والخلاعة ملهنة سهولة قيادها، شأنها شأن الجوانب الحيثانية الأخرى كالمشايخ السياسية العربية التي تطرح تنبعا وتتمتعها القطاعات والقطاعات دون حول أو حيلة؟

وإذا كان النقط (الرائج) فيما مضى وهو ليس بالزمن البعيد يعتبر رائجاً (رسميتاً) حيث كان يعرض لموضوع إنساني بصورة ما وهو ذو قيمة لحنية وفنية عالية ويعتمد في ذلك كله على الترجمة الأدائية الخنثائية التي تعتبر الممثل الأساسي للصياغة لكلامية للحنينة الفنية كما كانت عند (محمد عبد الوهاب - نهالوند - أم كلثوم - فريد الأطرش - فايزة أحمد - نجاة الصغيرة - سعاد محمد - عزيزة جلال - فيروز - الخ

وتواصل الفنانة (ماجدة الرومي) مسيرتها الفنية المعيرة وتحرص

حرصاً شديداً على استقطاب واسع لجمهورها العريض ومع انها تراعي تقديم ما يتناسب وروح العصر وهي موقنة تماماً أنه الإعلام والبيع المرتنية ولكنها تقول:

بقدر حبي لجمهوري الكبير. أجد في نفسي حبا أكبر لفني وهذا يحتم علي الإخلاص في اختيار الأرقى والأصيل وهو أمر مرمون بالكملة أولاً وبموهبة الملحن الحقيقية ثانياً، وبمصادقيني مع المتلقي ثالثاً، وبأدائي وصوتي الذي أعمل عليه دون كلال وبشكل مستمر، وأضافه إلى هذا وتبقى الأخلاق الإنسانية والاجتماعية والسياسية هي هاجسي الأكبر.

لهذا أنا اختلق مجتمعتي الذي أريده في ذهني وأناضل من أجل تحقيقه في الواقع. وهكذا وجدت توازني الفني ودوري للفاعل أمام نفسي وأمام الأجيال المتعاقبة التي أجد معها كامل ثقفي وتغاليقي فالغنى المبتذل عارض والأصيل متوارث ولا شك أنه رسالة مسؤولة لا غاية تبررها الوسيلة كما يفعل المنتجون والمروجون الذين صعدتهم الصدفة

إذا وكما ترى الفنانة (ماجدة الرومي) الفن مسؤولية كبيرة ورسالة إنسانية أكبر لها موقعها الاجتماعي الحضاري على حد سواء. وهي فنانة معاصرة لها مكانتها وتميزها وأعمالها الراجحة الرصينة وهذا مقياس آخر على صحة وعافية المتلقي على الرغم من الكم الإنتاجي الفني الهابط المتراكم

وتتساءل مجدداً ما الذي يدعو هذا المتلقي عيئة الذي يتفاعل كليا مع الرصين لأن يمعن في التفاهي عن مغبة شيوع الرائج الفظيف المهرج؟

ولعل الآراء التي تعمق الرؤية الفنية وتساهم في تطوير موضوع العلة تقريبا والتي تتفق جميعها على جوهر واحد وتتفاوت في أسلوب الطرح مما يساعد على تفعيل المهومات الإضافية الملقاة على عاتق الكتوبرين، والمعنيين جميعاً دون استثناء في إحياء المعنى الحقيقي لرسالة الفن وإعطاء القيمة الفضلى لصيغ التداول الفني القادم إذ استصصى على الحالي دون ريب.

الفنانة المصرية (نادية مصطفى) وهي من الأصوات التي تعنتا على مزيد من الفقة والتفائل لعدم انزلاقها بالتيارات الطارئة وتقول: الجملة الفنية لم تنته، والمواهب الحقيقية لم تختف كلها مشكلة الجيل الجديد هي الأقبال المتسرع الذي يلاقي حماساً مائلاً لدى شركات الإنتاج التي تقوم بدورها بعملية الإصدار المتهور الذي ينهضه الحب للفن، والتجربة، والفخرة، والبيع، والجهالة، والاعتقاد بالأسس والقواعد والأصول والمعرفة العلمية

ومع ذلك لا يمكن لأحد أن يهزم بزوال الفن. فالفن هو وجه من وجوه الإنسانية ومعانيها الخيرة ولا اعتقد أن الإنسانية الخيرة قد زالت تماماً على الرغم من كل التلميحات (المزاييدة قباحاً).

ولا شك أننا جميعاً نتفق ونادية مصطفى على عدم انتهاء المواهب وعدم زوال الفن نهائياً لكننا جميعاً نرثي ما آلت إليه الآن العربية

ومضامينها الاستماعية البيئية المتبادلة المرئية الاعلامية ولتقدير هذه الأزمة يقول: د. نداء أبو مراد: في الواقع هناك مشكلتان اساسيتان تتفرع عنهما المصائب الأخرى الأولى: مركب النقص حيال الغرب.

الثانية تتمثل في الخلط بين الاصناف الموسيقية المتعددة وعدم وضوح التصنيفات والحدود بين هذه الأنماط الموسيقية وخاصة على الساحة الثقافية العربية، مما نجم عن ذلك خلال القرن العشرين وصولاً الى حقبتهما «التعسية» هذه ظاهرة تهميش متعمد لنطاق الأصالة والفن للفن في نطاق المسموع العربي.

المطلوب والمطل على عائق المهتمين هو إعادة الاعتبار الى نطاق الأصالة وإعادة الثقة الى مفهومه «التقليد» على انها ليست تكراراً، إنما هي انتقال لطاقة ابداعية من جيل الى آخر وهي قابلة للتجديد بل هي أساس للتجديد المتأصل.

وعن نفسي كموسيقي مؤدٍ وملحن وكترينس لمؤسسة الموسيقى الفصصى العربية وصاحب تيار موسيقي مشهود، أتصل قسطنطين من العرب في هذا المسار الصعب والمعصية تكمن في اقناع الحكومات التي لا ترى خطورة المستقبل ليس كجيل قادم فقط وإنما كهوية مهددة بكل ما في الكلمة من معنى.

عندما لا تدعم البرامج الفنية وتياراتها الثقافية الحقيقية بما فيه الكفاية على العكس ما نشاهده في أوروبا حيال الموسيقى الكلاسيكية الأوروبية وكما في الهند أيضاً حيال موسيقى «الراغا» الكلاسيكية الهندية وال حال كذلك في ايران حيال موسيقى «الريد» الفارسي، وهذا واجب على المجتمعات حين تحافظ على التنوع المسموع وتساند النطاقات الأصيلة في انشطتها الفنية لعلها أنها كمنزلة لا تشتمل وربما الغيرة على مكانة الفن وأصالتها قد دفعت بالدكتور نداء أبو مراد بتحويل دفة مساره من عالم الطب إلى عالم البحث والاحتراف الأصيل للفن وانقاذ.

كذلك الباحث د. فيكتور سحاب قد وضع كامل امكانياته واجتهاداته وجوده لتأليف العديد من الكتب التي أثرت دون ريب المكتبة العربية وذهنية المثقفي الذي يميز الصوره في العتمة بمصورة سلمة لهذا فهو يرى ان اهم اسباب انحسار الموسيقى العربية الكلاسيكية هو:

فقدان الثقة بالحضارة العربية واماطها التزويقة، وتناجاتها الثقافية، والانسياق الشام وراء جماعة معجبة اعجاباً «أبله» بالحضارة الغربية الطاغية علما ان الحضارة الغربية قد بنت صرحها الشامخ حين اغترفت من الحضارة العربية الاسلامية ولكنها اعادت انتاج ضروب الفنون والأداب بأناسها الخاصة ليعيقنها بنفسها وقلتها بحضارتها دون منازع.

الطامة الكبرى ان نظل منصفين هذا الانسياق المجحف لتقليد ظاهر النتاج الغربي، ولا نقندي بعقم الموقف الغربي للواقف بأنماطه وأنماطه الحضارية، والمشكلة أننا وإهمون بالسير في الاتجاه الصحيح ونحن في الحقيقة ننفق الوقت الثمين في الركض نحو سراب أجوف.

ما الفارق إذن بين أن يغزو الأجنبي الأرض أو أن يكتسب اللغة والثقافة والموسيقى اليست الثقافة والموسيقى واللغة سمة جوهرية في كياننا واستقلالتنا ووجداننا القومي أو ليست مركزية في صنع وحدتنا القومية؟

وفي تأكيد استقلالنا عن الحضارات الأخرى او ليست المعود الفكري في كياننا الحضاري والثقافي الذي يميزنا عن غيرنا من الأمم؟

لقد نشأ كل حضارة الأدب والموسيقى العرب الكبار في القرن العشرين على عبارة قرآنية اسلامية عربية عريقة ومزداً ألقنا عن تربية أبنائنا على هذا النمط حصداً الخيبة والسطحية والاسفاف والهشاشة

والسؤال الذي لا بد منه، هل دارسو الصولفيج المتطهرون بمظاهر علم الموسيقى اليوم قد أفادوا فعلاً الموسيقى العربية بشيء؟ أم أن البصمة ستقتصر على محمد الصوفي / ومحمد عبالوهاب/ وأم كلثوم/ وابناء المشايخ القرنين؟

من يزرع قصفاً لا يمكن أن يحصد زواناً ومن يملأ الإبريق ماء لا يشرب منه زيتاً لقد ظهر عندنا عباقرة ونعرف كيف تزيوا ونشأوا.

وظهر العديد من الأقزام في موسيقانا اليوم ونعرف بماذا يطلعون، وماذا يدعون، وليس علينا إلا أن نخشأ، ولكن إذا اخترنا، لا بد أن نتحمل التبعات لهذا الاختيار ونتممده فلسفة تربوية شاملة نعلمها

في مدارسنا وبيوتنا ومؤسساتنا الاعلامية ومعاهدنا الموسيقية وإلا فسيظل السؤال يطرح مراراً وتكراراً في مؤتمراتنا، ونخرج بتوصيات مع وقت التنفيذ لنعوذ في مرحلة مقبلة الى قصة ابريق الزيت وهكذا.

ونعمق الاستفسار أكثر. ترى هل حقيقة بوسع الجهاز التربوي الحاضر أن يهي مسؤولية دوره في النطاق الاسري والمدري وقيمة التنشئة الواعية الصحيحة؟

لنشهد جيلاً مهدها كما حصل في المدارس السوفييتية سابقا والروسية حالها التي تجعل من مادة الموسيقى «السيفونية»، والرقص المثلثة بدفن إلباليه» منهاجا أساسيا في قوام التدريس

المدري ما أتاح له أن يوجد مصرحا مرموقا ك(البولشوي) لهصد على مدار القرن من قرون من الزمان.

ودون ريب فإن انحسار الفن الأصيل قلل من امكانية توفر المسارح الراقية مثل (الابرت هول) في المملكة المتحدة، وال(الاولمبيك) في فرنسا (دار الأوبرا) في مصر، وقصر الاونيسكو في لبنان وغيره.

ولا ريب أن جمهور المسارح ذات التاريخ والتراث والعراقة والأصالة يختلف تماماً عن الجمهور الذي تعتمد على ألتنية حسب توفر الامكان

والشاسعة والمساحات الامة والهواء الطلق وهي غالبا ما تكون واعدة الصدف للتجارية لتخدم أمجة الفنانين والمروجين ليس إلا.

ويتجلى الفرق الشاسع بين الجمهور الذي يأتي للاستماع، من غيره الذي استهوته التعليلات الدارجة لدى فرق البروك مثلا والبوب التي لا تحتاج عادة الى مسرح له تاريخه وتراثه ومناخه وعراقتهم واصالته

وانما هي واعدة الصدف التجارية البذخة التي يستثمر بعض الفرق لتستثير غرائز الجمهور الذي ينقاد بفعل الدعاية والاعلام وهما

العلامات الأساسية في صنع الفن الطائري والحفلات المركبة التي لا تقوم على الشرعية والمصادقية حيث تجعل من الأمكنة الشاسعة والمساحات العامة والهواء الطلق مسرحاً أنبأ قوامه الصخب والتوصيلات الكهربائية المعقدة ومكبرات الصوت الصناعية والمقاعد البلاستيكية أن وجدت وغالباً ما تكون هذه الأماكن معدة فقط للصراخ وتفرغ مكبرات الجسد إن لم نقل تفجير المتناقضات الأخلاقية

وليس خراب الذائقة عبثاً على المستمع العربي فقط وإنما على الغربي كذلك ولعل جيل الخمسينيات حتى نهاية السبعينيات قد شهد عصراً ذهبياً يوازي الحقبة العربية ربما... ولا يصحني الجزم هنا إلا أن نتاج المرحلة المذكورة لا يزال أسراً حتى يومنا هذا فمن يوسع إن يتنكر لـ(جكاج بول- أديث بيفاف- شارل ازنافور- ميري ماثيو- ديمس روسز- ليز سانديلي- جريس دبرج- بوب مارلي- خوليو ايفاليس- ستينغ وغيرهم)، الذي كان يطمح عند هؤلاء، الحس (الهاموني) الممزوج في الموسيقى الغربية التي توازنها (الأتروفيها) «التوزيع» في الموسيقى العربية تقريباً

ولعل تعدي اليد التجارية ولخلق وترويج الفن البديل فرض الخروج من المكان وخصوصيته بعد الانصراف عن الكنيسة المهد الأول للفن بجدرانها العالية الحافلة بالفن التشكيلي الخالد وقببها العالية، وظهور المسارح الرومانية ذات المدرجات الحجرية التي حافظت على توزيع الصوت عبر الشخشات الكهرومغناطيسية مع تردد نذبات الأثير انطلاقاً من القاعدة المنخفضة التي شكلت قاعدة محورية الصوت

ولتوضيح هذه المفارقة يقول المهندس (محمد شرف الدين) وهو دارس ومهتم بالموسيقى والثقافة العربية إلى جانب الهندسة المعمارية التي يراها مكملاً حضارياً فنناً تتوكلب والفنون قاطبة وفي مقدمها الموسيقى:

إن شمة علاقة وطيدة بين الموسيقى والمكان والزمان وهذان الأخيران مترابطان لا ينفصلان أبداً فلا تحديد لمكان بدون العامل الزمني الذي يضيئ صيفته ومناحه وتاريخه متعاقبا بين (ليل نهار، شتاء صيف ... الخ).

والصوت والموسيقى هي متواليات زمنية متناقضة تضفي حضورها على المكان كالمزج والحنن مثلا... ومن المعلوم تاريخياً أن لا وجود للمسارح في العمارة العربية بل كان ديوان الحاكم (حليفة أو سلطان أو والي ... الخ) كذلك الأتزة الحضيقة أو الأروقة المسقوفة هي المكان الذي يتم فيه الغناء والرقص وما شابه.

أما في عهد الرومان فقد كان للمسرح حضوره وهندسته ومكانته وكان يراعى في تصميم المسارح أو الكنائس الجدران والقبب والقعود العالية، وقد ساعدت في حينها انسيابية الجدران وامتداداتها الشاقولية الشائعة بعدم (تكسير) الصوت وبالتالي خلق ارتدادات عكسية تسبب بعض التشويش لبعض دورات الصوت وتحويمه داخل القاعات فترة زمنية أطول مما ينبغي لها كي تحقق المعادلة

المطلوبة بتوازن الإيقاع وتوزيعه وتناسقه النفسي ولهذا بدأت الهندسة تنحس شكلاً آخر في التصميم حيث فرشت أرض القاعات بالسجاد وغلقت جدران المسارح بالسارح لأنها تساعد على امتصاص الصوت مما انقص من وتيرة الصوت وتواتراته وهكذا أخذت الصعادات الكهربائية ومكبرات الصوت كعامل مساعد للتوازن التسمي بين أحداثتي الزمان والمكان كما لعبت الهندسة الصوتية دورها الأمثل لاستخلاص «البزعة السماعية» ووصولها إلى أذن المتلقي وفق تقديرات مدروسة لا مجال لشرحها هنا، غير أن هندسة الصوت بدأت تفقد مصادقيتها بتطفل الكوبرين الذين يفتقدون إلى العلم والمعرفة والاختصاص ويكتفون بالخبرة والجرأة ومع زيادة الانتاج الإلكتروني وتفاقم الأضرار فيها، تضاءلت التجارب الصوتية، مما أفصح المجال للهواة أن يتصاعداً على هيكلة البنى الهندسية كالنماطات المصقلة لكنها مع الوقت كانت تترك هشاشتها وهنا نجد الإشارة إلى أن المواد العازلة أو الحجر العازل للصوت هو المستعمل في بناء القاعات والصالات والمسارح والكنائس وحتى المدرجات منها.

كما يفترض دائماً أن يكون مصدر الصوت هو المكان المنخفض في القاعة وأن تكون خلفيته مظلمة لمنع انسياب الصوت عكسياً ويرى المصمم الممنون أنه لا تعد الأغنية الكلاسيكية هي الشائعة والسائدة وإنما الأغنية الهابطة هي الراجية أيضاً ويقول: إن إقبال المروج والمتعجب لتحصيل الربيع السريع جعله يفضل الأغنية الراقصة دون النظر إلى القيمة أو القيمة الفنية، وسهولة الترويج جعلت من المطرب نفسه شريكاً فاعلاً في الأزمة الحالية، الذي وجد في الأغنية الهابطة مشابهة الدائم وتجاوز ذلك حدودية الموهبة التي لا توجد أصلاً، فالأغنية الكلاسيكية لها مواصفات وإمكانات ومقدرة صوتية من يملكها حقاً لن يقدم على السطحي والمصف

فمثلاً نجوم لوب في أمريكا اليوم تستقطب ما بين ٤٠ إلى ٥٠ ألف صوت مثل (مايكل جاكسون- مادونا) بينما نجوم العالم العربي يضطر المسارحة إلى نصب المسارح المؤقتة مثل مدرجات الملاعب، أو المساحات العامة ما يجعل بطاقة الدخول رخيصة نسبياً تتيج لكل الشرائح الاجتماعية الاقبال عليها وخاصة الشعبية فيعتقد هؤلاء أنهم مشعروا جمهوراً عريضاً في الحقيقة هو لا يملك الحد الأدنى من الثقافة الفنية ومن خصوصية معنى النجم والعنصر والصوت والاستماع ... الخ.

وهكذا تبدو الأزمة ليست أزمة شخصية فقط وأن هناك أغنية لا تروقي وظواهر فنية مدعية تستفز إنسانيتي.

نحن أمام أزمة عامة وشاملة وصعبة وغيره جسيمة يصلها كل الحقيقيين لهذا ينبغي تسليط الضوء تبعاً وعدم الاستكانة بحجة الحياء والجديد والظفر

كلنا مسؤول وكلنا رعية فلنحسن الطلب بشأن مالنا وما علينا وربما في مقام قادم سأواصل القصي من الأغنية الملتزمة والسياسة والقومية في ذمة من؟.. أيضاً وأيضاً.

«المتمد في أقصى حنيني» تدوين الذاكرة الرملية

دندار قلمز*

والمعيط. ومنهما إلى إيجار رؤية عميقة للشعر في الحياة . تدون جراتها على صهر الذات في صيغة واسعة حيث تتبلور رؤيتها الشعرية بوضوح تجاه أشياء وبها تلبس مجمل نصوص مجموعتها مساحات غنية من التفاصيل المجلوبة بالشوق والحنين و تصل إلى ما يدور في أعماقها من خلال تركيز على خلجات شعورية و تدون أشواقها وإحساسها بالوحدة والغربة ، والغربة التي تطرحها في ليست غربة مكانية بقدر ما هي حالة فقدان توازن في الوجود أنها تشبه إلى حد ما أشياء مهجورة تبدو حاضرة في غيابها وربما تبدو في أحاديث وللموهلة الأولى عادية لكن عند قراءتها بالعمق تتكشف متعة غير آمنة. وذلك عبر لذة استحضر بطريقة هادئة وتحمل في دواخلها تساؤلات عديدة صعبة ومثيرة نستطيع قول أن نصوص هذه المجموعة قائمة على خاصية سمعتها حساسة مترفة في رصد علاقة الأشياء ببعضها والتحويلات التي تحدث كإغتراب في ابهضاض عشق أنثي / « وما أنت الأن / أمامي / شبيهة / غامضة / كأنك الذي أعشقه / تعكسين ظلك على ماء قلبي /

ثم مثله تمنحين لأصابعي / الغياب » ص ٩٧.

وتتوزع المجموعة على - ١١٤ - صفحة من القطع المتوسط وتحمل ثلاثة عناوين وهي - إذ تقاسمني الحنين- الذي يشغل ٨٣ صفحة -أهمل كعبة تين - النهار كله. ويشغلان الصفحات الباقية بالتساوي تقريبا. واشتغلت رشا عمران في نصوصها الثلاثة بموضوعات الحب والصوت والعزلة والحنين ومن الملاحظ انها عنوت ببساطة غير مكلفة لغويا وعبرها وجدت مسافات للتكثيف والإيهام مستفيدة من سلسلة تلك المفردات ومدلولاتها حتى العمق الشعري وذلك بتوحيد الطاقة الخيالية ،والنشاط الفكري أحواله إلى التأمّل بل القبض على مواقف متعددة ، وكان لكل إبداع حقا في الملاحظة بروية مغايرة ولتأخذنا إلى رحلة مزمنة لمشاهد متنوعة من التذكارات ورسم لوحات شفافة بكلمات سليمة.

« كأنك اقتربت منّي لتبتعد / كأنّي اقتربت منك لتبتعد / كأنّي / أنا القريبة من الرحيل / أنحنى عليك / قبل أن يمكّ الضوء / وتخفّي / تماما / مثل نجمة ألقي الفجر.

« تلك المتمد في أقصى حنيني » عنوان المجموعة الثالثة للشاعرة السورية رشا عمران حيث صدر لها - روجع له شكل الحياة ١٩٩٧ - كأن منفيا جسدي ١٩٩٩ وفي المجموعة التي بين أيدينا تدون الشاعرة حالات متعددة على عتبة الحنين وتغزل بالصمت مكونات أشياها المعقّدة ، وأخرى جميلة وناقصة وفيها تتذكر حزن رجل كان يعطفها حتى مطلع الفجر حيث كأننا يتبادلان أطراف الورد وهما يتجردان جزء جزءاً من ميموم الحياة وذلك للاستمرار في نشوة تشبه أهلاماً زرقاء و تدون تلك الحالات بمفردات بسيطة ومضروبة وتبد نوعاً من الإيهام في الاقتناص بأشياء مهمة وقديمة في حيوتها.

و تعمل على تشييد نصها بتركياب مكتظة بالشوق والحب حيث تبدو ذكريات المهدل والقديم مهمة جديدة .

وهي تبدو متعة في تلك الأمور التي وقعت في الماضي حيث تحتوي في دواخلها الكثير من الحنين والدمعة وتدون عن ذلك الرجل الذي غادها ورحل بالصمت وترك صورته على طاولة مفتوحة للفصول المتراكمة بأطمارها المتزاخمة في اقتحام داعم للشوق وإذ به يستخرج حينئذ نحو أفق مغلق ولكنها تظل تبحث بين ركاب الأيام... مستقبلة الوقت بوجه يفرق في الحزن ، تتألم عندما تسمع الأصوات المحفورة في ذاكرة رملية

وقد تستعيد جزءاً من فرح مخفوف من خلف نوافذ الحنين وظلال أطراف في مجرة الرياح ليستقر بها أمام رغبات مهزومة على مزهية الدهشة والأفراح التي كانت تسكن الجسد وأحلاماً قديمة مهلة بالبريق والحب ومفعوسة بالياه الذاة.

المائدة / التي تنقاسم كرمها / إل / شاء أن يرمد رتائنه / ص ٢٨.

وتنقل رشا تلك التفاصيل بشغف وترصدنا من زوايا متعددة وتنتظر إلى الزوايا بعيدة تبحث عن الذين رحلوا ككثيف شجرة ومسلّة عارية وتعميق الليل بأنامل من القلق كالليلة الفائتة ونسيت الأحزان وتليقها وأصبحت حياتها بلا سند مثل وريقات صفراء سقطت في رياح الخريف وتفرق في نهر أيام متشولة وتضم من الأحياء وائحة الموتى وهم يحرقون الوقت بأرواحهم التي جفت على ظلال اللبالي.

«لم تسدعني / اللورود / الذابلة / في شبك / بيد أنثي / غامضة / مستوحشة / أخذتها / على محمل الحزن » ص ٩٩.

وتتشغل في نصها على محتويات الكون والتوتر القائم بينها

* شاعر من سوريا

تجارب «حسين عبيد» التشكيلية نحو مسارح الإفصاح

عادل كامل*

والبشر، الهواء والطيور. فهو لا يكتفي أن يتطهر بفعل الصق، إنه يريد أن يصيره، مثلما لا يريد أن يكون رساماً، بل يريد أن يكون الرسم، حيث الاستحالات، كما في البحث عن الوحدة، تجعل المشهد فضاء لم يفقد الرجاء، واللغوية. فالفنان، في الرسم والرصد والتأويل، يحلم بالذي يقع وراء الأحلام، ووراء الرسم. إنه يواصل فعل الذهاب، مع أنه يظفر لنا معرفته مكاناً صار مديجاً للتعاقب، وللخيال العنيد في البوح، وكتماناً جمالياً في إطار المعلن، والرمز.

البحر

البحر، هذا الذي يخفي، عميقاً وبعيداً وراء مرتباته، فالبحر، ليس أقدم العناصر، بل أكثرها حداثة، إنه يشغل كزم من خاص، زمن الصفر. لكنه، مع الراشي يوحد المدى ولا يتوقف عند عتبة، أو نهاية. الفنان حسين مأخوذ بالصخب، مأخوذ حد الإعياء، مع أنه لا يغادر محنة الرسم، كاستبدال لأزرق التقاطع مع فضاءات الخارج، فالإنسان يسكن البحر، لأن الأخير، يمتد داخل ذاكرة شائكة، ذاكرة ما قبل التكوين والوعي، هذا الذي يقلب ظلام الرحم، إلى أمل صعب، لا يتشكل بالنور، بل بالزوايا. إن الرسام يتشبث بلوعة المكان الصفر، المكان المصنوع من

في حدود توازن الكائن مع الكون، لا تؤدي الحواس مفهوم المراقبة، والجسر، بل الامتداد، لكن تجارب التشكيلي العماني حسين عبيد، الموهبة الص حد اللوعة، والجمال المر، لا تتوخى رصد الخارج، والاكتفاء بحدوده، وجعله مرتباً. فمحنة ذلك الغناء والتكون، الذي لا حافات له والمباشر، المنبثق والغائب، يغدو موقفاً صوفياً، ومطهراً، وامتلاء في نهاية المطاف.

لقد تأثرت بكلمة للفنان دونه في دليل معرض (ملكة الحلم) جاء نصها (ولأنني مازلت أرسـم فإن هذا معناه أنني لم أصل حتى اللحظة إلى جواب مقنع) لأنه جعل الرسم حلماً، واستبدل الخيال بالواقع، في محاولة للتطابق بين التضادات. إنه، عملياً، يلخص محنة قرن من التشكيل في الوطن العربي: محنة كائنات، وأفسى من ذلك، محنة وجود يتعرض للتلغف، والإستهلاـك. فالرسم – كالدواء – الذي صار داء. بيد إنها لعبة مرور، وسكر مؤقت، حيث أمام الأبدية – مثلما أمام الضمير – يتجلى الحساب. فهل صار فن التأمل وعمل الأصابع، وكل الحواس، حجاباً، وأسئلة تتضمن امتدادها، وليس محض علامات وعناصر لا تقول أكثر من زوالها. محنة التحديث – والعدائية – في التشكيل العربي، يلخصها عبيد في لوحاته تزيد أن تقول الذي يمكن في صمت الرسم. فالمرتبات ليست حافات، والعناصر لا تستقل وتتجانس لصالح التكوين، والمعنى لا يكتفي بحدود التعبير، فمحنة، في هذا كله، ما هو أبعد من المنجز إنها الولادة التي لا تولد إلا عبر محنتها. كالموت ليس قسراً، بل ولادة يموت فيها الموت. فالأمل، داخل اشتغال الحواس، لا يكتفي بالظاهر إنه يأخذها، مثلما تجلى ذلك في أقدم تماثيل الآلهة عشتار، أو في رسومات الكهوف، أو عند مخلفات الشعوب التي لم تنقش أصواتها كتابة محنة لا تهلك، إنها تثبت، كما أطراف سورم ومصر القديمة، لتبدو شاخصة – وشاخصاً – حيث الميت مازال في موقع التأمل. كأنه ذاته في المحنة، بلا حقب وأزمنة. لا اكتفاء عنده إلا في الحاجة، فلا حافات للرضا. لكن الفنان، في اشتغال الحواس واشتغالها، يقول استحالته بالرسم، ويكمل الذي يجاوره: البحر والموسيقى، المصخور

* كاتب من العراق

المشاهدات، والمفازات، والأمال، فتأتى نصوصه، راصدة للتضادات. للمعرفة والسكينة معا. فالبحر يبقى يقول كل الذي لا يمكن البوح به. إنه مثل الكلمات، تولد بالقانون الذي يخفضها

الصغراء

لكن الصغراء، عنده، هي سفر الجزيرة لقد دوى الرسام لذات الماء، واستنداً إلى الرمال، ففطاش الفلاشي تفصح عن جفاف يدفع بالحياء نحو نهايتها. فلماذا الرسم، والمصور، هو استدكار أزمنة غائبة صارت فيها الصغريات، والرميات، حافات بياب. وأبدية مقلقة؟ إن الرسام، في انشغاله بالرسم أمام البحر والرمال، يجاور أزلية للسنة. محنة استحالة وضع حد أو تعريف للزمن، كي لا يتوهم، إن قواه كاذبة في فعلها المتأكل. فهل الرسم محنة. أم هو، داخل برمجيات الموت والأمل، أسطورة لذة عقاب، أو لا مهالة تنتمتع بجماليات مرة، ومستحيلة؟ أن فعل الرسام، في الغالب، ينتج هذا الصرب من التأمل، والهدف، والتشويق. لأن نصوصه لا تتوقف، ولا تكف عن قول الذي لا يمكن إلا في استحالة الكلام: العلامات، والنقش الصامت بكل إحياءاته المكانية، والسردية، والشعرية. فالرسم لا يتفصل عن الرسام، والرسام، في الامتداد لا تغويه إلا مسرات الرسم

المسوت

لا أعرف شيئاً عن خبرة حسين عبيد في تصويره عمليات خروج الروم من الجسد. فهل فعل ذلك بمثابة ما بعد علم الفرج، وبثأيرات الباربا سيكولوجي، أم بحسب الموروث الشعبي العنيد؟ لا يهم ذلك كثيراً مادام الفنان قد شغلنا - وشغلنا - في الارتقاء إلى مشاهدة التي هو بحكم التشغير والأحمال والسباق الآخر اللوغي والمشاهدة؟ إن نصه الذي يعالج هذه المشاهدات، يفتح كوة في الوجود، في عالمنا، كما في العمل الفني. إنه يفكك منع وجماليات الممتلكات الحاضرة، ويدفع بها، نحو فجوات بديلة. أنه عملياً لا يضع الميتافيزيقيا بدلا من صلابات الوجود، ولكنه، في الغالب، يخفض وهم الآخر، ويرزعزرك أركانه. أنه الموقف الوجودي، له شوقيته، وصفائه، وزهده، واختزالاته الأسلوبية في مسار التأمل. فالمرت لا ينفق عبية، ولا يسل حركة الرسام... إنه يقنو مجازاً، في الخلف أو في الأمام، معه في الاستبصار لأن الموت يخفي بنوياً الأمل، حتى لو كان لا يولد إلا في الاستحالة. لأن خروج الروح من الجسد، في المشاهدة المصرية، ليست ضرباً من أفعال الخيال والسر، بل اندماجاً في الفعل. فناعه لا تنتظر التأويل، ولا تتوحي الشرح. وأذكر أنني قبل تأمل هذه النصوص، عشت لمة مائلة، كان جسدي - الرضي الأرضي - قد كف عن العمل. فيما كنت أرى، مثل الضوء أو الريح أو الموسيقى، يفادر كيان، لقد عرفت إنني مت. بيد أن الموت حدث، كما في إعادة فيلم أو شريط أو خان، عاد الذي غابني، وبعباءة عن قلق أو انزعاج مفاخرة الأرض، تابعت هذا كله كملامة أطياف مشفرة سكنها المرحل. فكانت عناوين وإحداث ورسومات، حسين، تترصد هذا الانفصال، هذه القطيعة، كي يمنح بصرياته، بتأمل، شغافية رمزية تتداخل مع عناصر البناء، والهدم، والظف حد البوح

بمكونات العلم

إننا إزاء تكوين يتكرر، حيث يلقي السرد ولكن في صالح البوح. وحيث التكوين ينحاز إلى التقنية فالرسم يرسم الرسم، لا يقلد نموذجاً محدداً إلا في حدود الحفاظ على ملامح حداثة الخطاب. فهل مثلت الروح إشارة للتضاد بين لغة معلنة وإيضاحية وجمالية، وبين

بحث يدفع بالغة إلى الغياب والصمت؟ هنا تبدأ حساسية المشاهد، في الحفر، فالفن يتقاطع مع البذخ والزينة ومناخات الدائذ. إنه يتوقف عند عتبة المأزق، والتضاد، والتحول. فالحداثة سيوحدها زمنها، زمن النص، ومداه في التشغير. وعمليات الحذف في الحذف ستلوح سياق هذه الحداثة. فما المقصود بالروح، إن لم تكن قد بلغت حد البوح ومفارقة الإطار، والجسد، والمعنى؟ إنها لا تحكي بل تحرر العلامات من الشرح. حيث التشجير يقو أكثر العلامات صمًا

التجريد

لا بلغت الفنان النظر إلى تحولات الرسم، من الواقعي نحو التجريد، ومن المعاني إلى التكوين، بل وضعنا في حقل الفن الخاص، فهل نتذكر (ما لأزميه) مثلاً... أم... أتساءل. أقدم العلامات فوق جذران الكهوف. كلام البد الصامت في أداء وبطورة خطاباتها، وزمنها، للامتداد، وليس للارتداد؟ إن التجريد يث كلام سهاق وشكوكه ومادته. إنه يخرج الرسم من الزينة، والبهجة... لأنه، بعد عمليات الحذف، يجعل العناصر قد بلغت النظام ذاته أية لغة. فالعناصر تلبي أهداف التكوين، وكلامها يصبحان شريكين مع الرسام: لتطهير المعنى، وجعله يستغرق خفاياه، جمالها، مع استدكار لوظائف الصبر. إن حسين عبيد يدرك أنه بصدد لعبة تسبق اختياره لأبداها، فهو لا يبتكر مغامرة جمالية، معزولة عن مرجعياتها، وإنما يتوازن معها، لا يتسلى، بل يظهر فالرسم يقنو معرفة بالصامت، مرتقياً بها، من المباشرة إلى التشجير، ومن الكلام إلى الصمت الناطق.

الحذف والإضافة

يتكلم الرسم بصمته: لكن الرسام هو الذي يتكلم، يفخر الألوان والأشكال حد الومضة، حد الصغر، فالعلامات (شمس/سفن/ منازل/نساء) كلها تمثل وقعها في بناء النص. فإذا كانت حالة/موقف/ الرسام وراء ذلك، حالة التضاد والشذائية والمأزق، فإن صمت النص الذي صار أثراً، لا يحتفل خارج تصاميمه. إنه يجلفنا، في هذا المنجي، تذهب إليه: المكان الذي عطف (خلاص) الواقع الذي صار حلاً، وسكناً تسكنه رؤاه الطيفية انجذابه وهدابه الموقت في الرسم، حيث الأخير، أداة بحث، وطرف، وتكوين، كتابة صورية تقع بين الأرض والفضاء، بين الرائي ومرايته، بين ليس الومح لا يصفقه أحد علامات الحداثيت في الرسم العربي، الجمال لا يعرف إلا كعمل المديات في القلب. فالرسم يتشوش بمقولة أن مستقبل (الماضي) لا يفادر إرثه. إنه يلتصق كثيراً بالمركز، المنبسط أيقياً، المفروش، قد قدان حافات. فالنص يبقى يتكلم تجمعاته وتبعثراته. فهو بلا مبالاة جادة، تاركاً النص بتقدير/ يتحصر، يحده مذهب الذي صار رسماً، حيث القموض/ الأسرار، يتشكلان عبر التدقيق، والافتقار. أنه التجريد، الذي جعل أصبح متفكر في مسار الإفصاح، ويعبر صمت له مفزاة بعد أن تأصبت الدلالات فائضة، تجريب يعلن عن ختم الرائي، أصابعه ويصره وباقى الحواس، زمنه وتقاطعاته واشتغالاته وباقى الهوايس، كلها، كما في الصمة، الغتم، التوقيع، تبني ميلادنا في خطاب حداثتنا، ومأزقنا الذي صارت ولادته، شائكة، مع أنها تحق في الأفق، وبما تتمك من تاريخ في الصلاة، والعباد حقاً، إن تجارب حسين عبيد، تحفر بصراً أمامنا أسئلة تتمك استنفائها. ما الرسم، مطلقاً لتسامل. ما الوعي، وما الجمال؟

الدائرة



عرض تشكيلي شعري قصصي

ناصر المنجي*

المعرض جمع المعنيين بالثقافة في إطار عمل إبداعي فريد، ولم تقتصر الفعاليات على المعرض بل اشتملت أيضا على ندوة مصغرة عن علاقة الفن التشكيلي بالسينما والشعر، حاضر فيها الشاعر العماني زاهر الغافري القادم من سقيع السويد حيث المنفى الذي أخاره لشعره، والكاتب أمين صالح السينمائي والكاتب البحريني، كما حل قاسم حداد ضيف شرف في هذه الفعالية التي جرى تكريمه فيها كناية عن المحبة التي يكنها المثقفون العمانيون لهذا الشاعر، وأبى الشاعر البحريني علي الشرفاي إلا أن يحضر هذا الحدث برفقة صديقيه أمين صالح وقاسم حداد كما تم تكريم الأستاذ أحمد الفلاح والتشكيلية رابحة محمود كضييفي شرف معرض الدائرة في دورتها الثانية.

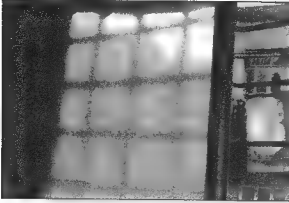
الثقافة جميع من فنانيين وكتاب حول الدائرة، كل يراها من منظوره الإبداعي، تدور أفكارهم حول الدائرة التي لا تتوقف،

حدث غير عادي شهدته الساحة الثقافية العمانية، هذا الحدث تمثل في إقامة فعاليات معرض الدائرة في دورته الثانية في شهر فبراير الماضي - بالنادي الثقافي.

معرض الدائرة لم يقتصر على معرض تشكيلي أو أماس شعري أو قصصية، بل هو معرض يجمع الفنان مع الشاعر ومع القاص والنحات والمصور الضوئي تحت سقف فكرة واحدة هي الدائرة، بمعناها الفلسفي والشعري والسبب الآخر هو تواصل فعالية معرض الدائرة لعامين متتاليين مع توسع كبر هذا العام مما يدل على جدية الفكرة وجهد القائمين عليها وهم الفنان أنور سونيا والفنان حسن مير والشاعر سماء عيسى، كما أن تقنية الفيديو آرت التي استخدمت في معرض الدائرة عرضت لباني مرة في السلطنة وهي إحدى الفنون المعاصرة التي لم تعد تقتصر على اللوحة وتم عرض جزء من (الدائرة) في مهرجان الدوحة والذي أجمع الجميع جمهورا ونقادا على نجاح العرض (المعرض)، لم يعرض الفنان أنور سونيا والفنان حسن مير أعمالهما التركيبية فقط بل اتحدت مع فنون أخرى كالشعر والقصة واللوحة مما يسجل إنجازا للقائمين عليه، وأيضا ما يمكن أن يسفر عنه هذا المعرض - وهي الخطوة اللاحقة التي يخطط لها بعض المشاركين - وهو إشهار جماعة تجمع الفنانين والكتاب تحت مسمى الدائرة.

جاء المعرض متميزا بكونه جسد الثقافة بالمعنى الحقيقي للكلمة التي لم تقتصر على قشور ثقافية لا تسمن ولا تغني من جوع ثقافي عماني طال أمده.

* قاص من سلطنة عُمان



الذي بالرغم من أن عمله «وجه» ليس بالجديد في بعضه حيث طاف معارض عدة إلا أن طريقة عرض العمل كانت جديدة كلياً بحيث تعرض اللوحة مع الصورة ومع الموسيقى في عمل واحد، حسن مير قدم أعمالاً تنتمي للفن الفيديو آرت، فنان مسكون بسؤال الموت هو من يصارع لحظة الموت ولحظة الفرق في عمل رائع انسجم مع عمله الآخر الذي نراه فيه محمولا على الاكتشاف في مشهد جنائزي، فيلم قصير يمثل عبثية الحياة، مع من يواجه الموت أو يعيش الموت.

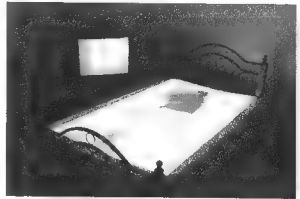
الفنانة الباكستانية منصوره حسن قدمت عملاً مصوراً بالفيديو باستخدام التقنية الرقمية (المكبل وغير المكبل) تستلهم فيه أجواء المحنط الحائز على جائزة من

تخلق الدائرة على الدوام وعيا بصريا
وجمالياً مائلاً لانهائي، أنها في الأساس
نقطة، وهمية أحياناً تصل في مساراتها
إلى أقصى مراتب المطلقية فلا تعد تعرف
لا ابتداء ولا انقضاء. ما من فنان لم يدخل
في إغواء الدائرة، أنها جانبية الجمال
الطلق وسفر الكينونة إلى شجرة الكون،
هي عند نبضها العود الأبدى وهي عند
أوارده مونتاج الصرخة دائرية المنحني، لا
تصل إلى أحد، إلى كائنات ما بخط
مستقيم، بل يتوالد صداها من نقطة
قائمة كمواثر للماء في بحيرة ساكنة،
الصرخة التي تتسع لذكر العالم بالمعبر
الرعب للإنسان في العصر الحديث،
«صرخة» الدائرة المتعددة، اللانهائية
للأفنة من خلال الطبيعة.

زاهر الفاخري

دائرة التف حولها مبدعون من كل مكان، النحات عبد الحميد الزبيدي من العراق، ومن باكستان الفنانة منصوره حسن، ومن النمسا سيني كورث ومن المملكة المتحدة باتريشا مايلنز ومن فلسطين حنين تماري، ومن الإمارات الفنان خليل عبدالواحد، ومن مصر الفنان محمود حامد، وبالنسبة للسلطنة فكان الفنان أنور سونيا الروح الجميلة في الفن التشكيلي العماني والفنان حسن مير، والفنان الحالم سليم سخي، والمصور نبيل الرواحي، والمصور إبراهيم القاسمي، والفنانة والأكاديمية فخرية الجياثي.

وبالنسبة للكاتب شارك الشاعر سماء عيسى، والشاعر



طالب المعمري، والشاعر عبدالله البلوشي، والشاعرة بدرية الوهيبي، والقاص ناصر المنجي.

أنور سونيا قدم عمله بالفيديو آرت (وجهي تواجه نفسي) والتي أنهلت الجمهور حيث هو أنور سونيا من يتحرك داخل العمل، أنور سونيا بحركته التشكيلية على هذه الأرض تمسبه طفلاً مبدعاً لا يكف اللعب باللون والفرشاة وكأنها لعبته الوحيدة منذ أن ولد في عمله هذا تجده يتحدث فوق الجثث، بين سرير الموت وجنازة الحياة، داخل غرفة خصصت للعمل، وكان للجمهور أن يندھش تلك الدهشة التي تخلق الأسئلة وتثمر حواراً مع النفس البشرية، يجاوره في غرفة أخرى المصور إبراهيم القاسمي بعمله (القطيع) حيث العالم قطع تقوده أمريكا بحجة ما يسمى مكافحة الإرهاب، الضحية في هذا العمل هو القاتل وهو منتج خالق للضحايا، وقرينها منهما الفنان سليم سخي

لحظة الكتابة

عالم مجهول بكل تداعياته وتجلياته بوضوحه وترفه بحزنه وببهرجته مدسوس خلف مغاور واقاصي وأحاسيس تسكن تلك العذوبة المستشرية في التساؤل عن الكتابة متخفياً بألوان التنظي والانفلات .

ربما للكتابة ميزتها في الاتساع والانتشار، إلا أنها في حقيقتها عصية أيما عصيان على المتطفل فهي مرآة خيال وفضاء خصيبين للغياب بعيداً عن المستنقعات والبرك الموحلة تلك التي يقع في أعماق سديمها هواة الترف والبذخ المتمثلون في تلويث قداسة الكلمة وتعكير صفوها.

(في الغالب تفوق الشهوانية نمو الحب سرعة فتبقى جذوره ضعيفة وسهلة الانسصال) - نيتشه، فحينما تتمتع الكتابة أفق الكاتب ينبس الحنين الى موروثات وشواهد لا تنفك من ملاحقته وتلبسه بغزارة وكثافة شديدين حتى الشتات والتماهي، حينها يكون النكوص والتراجع أرحم وأكثر توفيقاً، علّ ذلك الزخم يصبح أكثر ترانبية وتهذيباً.

ما تقوم عليه العبادئ المنظمة والعقائد المسجلة في التاريخ البشري هو وسيلة قوية ومركزة عبثاً في تشتيت روح الكاتب المجسدة في البحث عن فكرة اللامحدودية وإبراز صورة الشغافية المطلقة نحو الانساني والابداعي بكافة مستوياته ورواه.

لذا فإن هذا السلب ورفض الثقافة الوجدية والتعامل مع ثقافات كأشياء خارجية مفروضة أكثر منها معرفية تشكك في مصداقية الانتاج الفكري والابداعي عند الكاتب مما يحمله ذلك الى زور الطرح بحجج وإهية اقرب منها للتكريس الكمي عن القيمي.

فطرح الهم الكتابي يبقى مشكوكاً في تفسيره حول مفارقات التعريف لهذا الهم عند الكاتب وما يترقب عليه من معاناة حقيقية خارج الترف والزيّف.

الكتابة بانسيابها وبساطتها وإيقاعها ليست اشباع رغبة او احتزال فترة زمنية انهزامية بل هي اشرافة يبدأ من خلالها الصدام ضد كل ما هو اعتباطي ومهجي

خارج اطار المستوى الأخلاقي للبشرية، فكل ما يشعره او حتى يعايشه الكاتب في حياته وتعامله مع الآخر هو محض سكون ورتابة بعيدا عن العراك الحقيقي كما عند الكتابة، حين تفلت منه كل حواسه نحو رياح وأعاصير أكثر قتامة وعنفوانا لتحدي الغياب والآخر، انها مواجهة الاستماتة مع الموت.....! فينفلت المساء والصباح من صيرورة الوقت وتختلط بعوامل لا تدركها الارادة ولا القيد.

تسعفني أحياناً بأن أترك بصمة ذاتي في واحة خواء التصق بها ربما لأن الأمكنة طاردة وموحشة فأنسلل منها بجرأة العشق للكتابة وغصة المهزوم مما هو خارجي ومتداع أصبح خصماً استفزازياً مثيراً للازدراء.

أجد أنني أتقصي دائماً الخبيء في أعماقتها فأتجسد غزارتها واستشعر تغفلها بحيث تكون كلماتها قد درججنتني بعوامل الغناء والتلاشي وأصبح عبرها كمن غمره الغياب واللاجدوى تلك اللحظة التي تلتحم فيها حروفها بكيونة القدم فأكون خيالاً أزلياً في عالم الالم والغربة. تتمثل في داخلي بؤرة نغمية أندس في غيها محاولاً أن أتناسل منها لحظات تعدد وتكاثر.

ي. الناعبي

نزا

NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية

A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief:
Saif Al Rahbi

P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabeer.
Sultanate of Oman. Tel.: 601608 Fax.: 694254

الإشراف الفني والتنفيذ
خلف العبري

البريد الإلكتروني
nizwa99@omantel.net.om

عنوان نزوى على شبكة الانترنت
www.nizwa.com

طبعت بمطابع: مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان
ص.ب : ٩٧٤ مسقط الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان، البدلة : ٦٠٤٤٧٧ ، فاكس : ٦٩٩٦٤٣
الاعلانات : العناية للاعلان والعلاقات العامة مباشر : ٦٠٠٤٨٣ ، ٦٩٩٦٧٠ ، ص.ب ٣٣٠٣ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

Printers and Publishers : OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING
P.O. Box, 974. Postal Code.. 113. Muscat. Sultanate of Oman. Tel.: 604477 Fax.: 699643
Advertising: Al-OMANEYA ADVERTISING & PUBLIC RELATIONS Tel.: 600483, 699467, P.O. Box 3303. P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

إشارات

- المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا ستوقف - أسفين - التعامل مع أصحابها.
- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويفضل إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الإلكتروني.
- ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لمن نقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحياناً تخضع لمقاييس زمني طويل نسبياً بسبب فصلية الإصدار.



العدد الثامن والثلاثون
أبريل ٢٠٠٤م - صفر ١٤٢٥هـ

العقلاء الأفيون : للفنانة نبيلة البلوشي
سلطنة عُمان

٢٠ : لوحة للفنان فيصل بن عبدالله - سلطنة عُمان
٢١ : لوحات الفنان إبراهيم البكري - جامعة السلطان قابوس

العقلاء الأولاد : لوحة للفنانة ايمان الزدجالي
سلطنة عُمان

ص ١٤ : الصورة من كتاب الحضارة الصينية لدونالد هاولي - بريطانيا / ص ١٦ : الصورة من كتاب التاريخ العماني لداريل هيل - بريطانيا .

تواصل على مدى ٣٦٥ يومًا



عميتانك بالأس

ليطمئن بآلك اليوم لأننا
نضمن لك دوام الإتصال
على مدار العام مع بطاقة
عميتانك بالأس الجديدة.
بسرعة ١٠ نع فقط يمكنك ان
تكون على اتصال على مدى
٣٦٥ يومًا يمكنك إعادة
الاشحن في أي وقت يناسبك.

عميتانك
OmaniNet
بالأس في أي وقت يناسبك
Anywhere. Anytime. Together.

عبدالله الحارصي - علي
التجاني الماحي - درديري
ساتي - رشيد بوطيب - بسام
الطيارة - نسيم مجلي -
المتوكل طه - رفيعة
الطالحي - عبدالسلام
المساوي - حسن مخافي -
ديفيد هيرست - محمد
المزديوي - عبدالمنعم
الحسني - مها لطفي -
ديفيد هير - محمد عبيدالله -
عبدالرحيم العلام - لويس
ميزون - المهدي أخريف -
زهران القاسمي - ادريس
علوش - خالد مطاوع - أيمن
الأمين - مياسة دح - نبيلة
الزبير - فائزة الغرة - سعيد
الدبيعي - أحمد محمد
الرحبي - عبدالعزيز
الفارسي - مفلح العدوان -
يحيى المنذري - سليمان
المعمري - فرج بوالعشة -
علي محمد زيد - خيرالله
سعيد - قادة عقاق - غادا
فؤاد الأسمان - رشا عمران -
دلدار فلمز - حسين عبيد -
عادل كامل - ناصر المنجي.

نوكا

N I Z W A

مجلة فصلية ثقافية

